EL PAIS
CULTURAL
ESPECIAL FELISBERTO
CIENCIAS, ARTES Y LETRAS
Año XIV • Nº 676 • Montevideo, viernes 18 de octubre de 2002

Felisberto Hernández (1902-1964)

Fracasos y triunfo final de un escritor

Elvio E. Gandolfo

VIVIÓ 62 AÑOS. Nació y murió en Montevideo. Pero registró y viajó mucho por una zona precisa (o imprecisa) de Uruguay y Argentina: los pueblos del interior del país. Incluso tuvo su viaje "artístico" a París, aunque muy "a su aire". Hasta los 38 años fue básicamente pianista. No sólo intérprete sino también compositor. Ejercía plenamente: estaba vestido de pianista, estudiaba mucho no sólo el instrumento, sino cómo poner el cuerpo y las manos en el escenario, cómo actuar. Casi como una travesura, fue publicando sus cuatro famosos "libros sin tapa". Pero allí estaba, claro y nítido sin que él mismo lo supiera, su proyecto futuro. A veces la literatura opera como una máquina que preanuncia gustos y disgustos de ese futuro, facilidades y dificultades. En 1925 escribió: *"Esta maravillosa trampa, en vez de queso tiene un pedazo de jugosa carne chorreando sangre: me casé y tengo hijos."* En el futuro le costaría tanto permanecer mucho tiempo casado como el tema de los hijos (en su caso hijas) aunque en las fotos aparecen distendidos tanto ellas como él. Lo que le costaría siempre, más que vivir, sería ganarse la vida.

A la larga se concentraría en saber qué pasaba en la mente cuando uno quería recordar. Lo haría más en la imposibilidad de recobrar que en la reproducción de la mirada infantil. Poco a poco, después de la muerte de su padre, dejaría no sólo el piano sino muchas otras cosas a cambio de la atención concentrada, de la mirada abstraída en lo que quería expresar, siempre en fuga, un borde entre la realidad y el pensamiento, entre el individuo siempre haciéndose y deshaciéndose y las necesidades materiales del cuerpo. Desde siempre supo que eso exigía un costo. Un escrito previo al "salto a la escritura" lo decía: *"Hace tiempo que tengo una idea. Y como hace tiempo que tengo una idea, me recluyeron. Ahora estoy mejor. Pero estoy mejor por otra cosa: No porque me vaya curando de esa idea, sino porque ahora voy a poder realizar la idea."* Por las dudas, aclaraba: *"Cualquiera de los locos que hay aquí, tienen una idea fija. Pero yo soy un loco que tiene más*

Este número

EN ESTE MES de octubre El País Cultural cumple trece años de vida. Como en todo aniversario, la ocasión pretexta una edición especial. En el caso se aprovechan los cien años del escritor uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964), que tuvo una vida agitada y una obra muy discutida. ●

EN ESTE NUMERO

Calvino 16 | Torres García 10 | **Levrero** 3 | Cortázar 8 | **Olimpia Torres** 11 |
Música y literatura 4 | **Primeros libros** 5 | La Crítica 15 | **Cronología** 2 |

bien, una idea movida." De todos modos aunque llegó a temer el encierro sin regreso en la obsesión, en no poder volver al "mundo", nunca fue loco.

Ese texto tenía un título de aspecto inseguro: "Tal vez un movimiento". Pocas cosas parecen más móviles, inseguras o dispuestas a fugarse que la literatura de Felisberto Hernández. Pero tuvo una claridad lúcida y vigorosa para saber qué quería y perseguirlo. Por el camino trató de ser esposo, amante, padre, concertista, incluso famoso. Pero fallan los numerosos adjetivos que críticos o analistas le aplicaron para tratar de definirlo y que suenan siempre (ante la realidad inconmovible de la obra) como abusos de confianza: niño, perverso, incierto, desprolijo. A menudo parecen querer ayudarlo, reformarlo, educarlo, psicoanalizarlo, corregirle el estilo, a ese hombre que luchó a brazo partido, con tenacidad demoníaca, por llegar a eso que quería alcanzar. Un movimiento clave de su obra es el vaivén. Ante él muchos parecen estar de vuelta; a él lo fascina estar en movimiento, yendo y viniendo, volviendo, para ver mejor.

Como en otras obras maestras, el camino de ese esfuerzo (que fue su tema) lo colocó en un sitio compartido apenas con media docena de nombres más en la literatura que se ha escrito en castellano. Jamás despreció la anécdota, él que quería ser memorialista y terminó metido en los entresijos del funcionamiento de la memoria. A diferencia de Proust, no tuvo un cuarto acolchado donde refugiar la enfermedad física. No tenía un lugar fijo para escribir: escribió en la casa del "Pelado" (su querido hermano Ismael), en la de Paulina Medeiros (su amante), en París, en un sótano de Reina Reyes. Siempre mezcló la búsqueda con trabajos fastidiosos y mezquinos: escuchar tangos (que odiaba) durante años en A.G.A.D.U., algo que, si no lo fue, parece la venganza con que el pequeño poder de escritorio trata de doblegar el talento a su mediocridad, a su medida.

En 1905.

En 1940.

TEXTO Y CONTEXTO. En parte ese movimiento un poco magisterial, un poco "desde arriba" de los que lo miran señalando fallas o sospechando trampas o símbolos, porque no ven, tiene que ver con la tendencia de sí mismo a definirse con palabras que lo facilitan. Recordaba que se sintió en un momento *"un vagón desenganchado de la vida"*. O pensaba desde el presente en dos compañeros del pasado: *"Casi diría que desde chicos ya se veía que iban a ser personas mayores. En cambio yo me quedaría menor para toda la vida."* O si un amigo (de adolescencia, casi infancia, recalquemos) pretendía ponerles a sus compañeros dos trajes posibles: de vivo, o de bobo, Felisberto Hernández podía sentir los inconvenientes de uno, y las aparentes ventajas del otro: *"para sus intimidades pensarían que ser bobo era una desgracia sin compensación y que ser vivo era el principio más importante del hombre, era más que tener salud, era ser capaz de no carecer de nada y hasta daba más orgullo que la valentía."* Una vez que avanzó en la conciencia esquiva de lo literario, no fue astuto ni bobo. Fue lo que era, inequívoco.

Como escritor, Felisberto Hernández sería cualquier cosa menos "vivo", terminaría por ser uno de los vagones mejor enganchados del tren del lenguaje, y un adulto a carta cabal. No sólo tenía bien claro que le interesaba recorrer, incluso hasta perderse, el camino para alcanzar algo muy difícil, sino también lo que quería evitar: la seriedad, la falsedad. Como otro auténtico de Uruguay, Juan Carlos Onetti, lo sacaría de quicio cualquier cosa que lo apartara de la fidelidad a sí mismo. Aunque el otro tenía la leve ventaja de ser existencial, urbano, faulkneriano, un poco más ubicable.

No era el momento adecuado, desde el punto de vista de cierta consagración. Los nombres nucleados en el semanario *Marcha*, la tan citada "generación del 45", amaban ser maestros, lúcidos, gente que sabía y aplicaba ese saber con afán. Así se equivocaron, por ejemplo, tanto Emir Rodríguez Monegal, como Carlos Martínez Moreno. Más tarde tanto Ángel Rama como José Pedro Díaz lo entenderían mejor, pero el clima general, aumentado por el carácter "de derecha" de Hernández (un dato que bastaba y sigue bastando, tanto tiempo después, para descalificar una obra, cualquiera sea su calidad) siguió incólume durante décadas. Es un "modo de ser uruguayo" que Felisberto supo ver como nadie, algo progresivamente más perdonable a medida que el futuro, el deterioro y el empobrecimiento cultural fueran alcanzando mayor peso.

Ese problema de la crítica convertida en canon, en imposición no sujeta a duda, también estaba claro para él: desconfío de los que en estas cuestiones pretenden saber mucho, claro y seguro, había escrito. Y también: *"No hay cosa que me haya parecido tan mal como los que simplemente 'quieren' escribir por vanidad (...) porque les gusta suponerse, verse escritores, según modelos que han visto. He rechazado definitivamente dedicarme a escribir en forma crítica, puramente consciente, porque me horrorizan los que veo en ese estado."*

Tampoco dudaba en cuanto a su estilo. Lo fastidiaba extraordinariamente cuando algún corrector le "tocaba" los textos para adecuarlos al castellano que "se debe" escribir o hablar, ése que tanto pesa cuando se dice de alguien: escribe bien. Por una parte llegó temprano a la conclusión de que *"si quiero asunto tengo que meterme en la vida"*. Pero después quería ser fiel a esa vida, sobre todo en las palabras. Tenía claro que no era el único que sentía *"que cuando un cuento mío ha sido transportado a un español literario y castizo por los correctores, ha perdido mucho."*

AMIGOS Y FAMOSOS. Se divirtió mucho y divirtió a los demás. Era reconocido en las reuniones por su capacidad para contar chistes. Lo que le llaman "entrador". Puede argumentarse acerca de la timidez que esa capa-

Cronología

1902. Nace el 20 de octubre en el barrio Atahualpa, cerca del Cerrito de la Victoria (Montevideo).
1907. La familia se muda al Cerro, entonces apartado de la ciudad de Montevideo.
1910. Nueva mudanza, a la calle Suárez. Asiste a un colegio católico.
1911. Viven en la calle Gil. A los 9 años comienza estudios de piano con Celina Moulié.
1914. Uno de sus maestros de la Escuela Artigas es José Pedro Bellán.
1915. En casa de "las longevas", amigas de su madre, ve tocar fascinado a un pianista ciego, "El Nene".
1917. Empieza a acompañar películas mudas como pianista.
1918. Funda el "Conservatorio Hernández". Estudia taquigrafía.
1919. En Maldonado conoce a Venus González Olasa, después su empresario, editor y amigo. También a María Isabel Guerra.
1920. Estudia armonía con Clemente Colling, ciego y organista, protagonista de **Por los tiempos de Clemente Colling.**
1922. Conoce a Carlos Vaz Ferreira, influencia clave.
1925. Se casa con Ma. Isabel Guerra. Conoce a Esther de Cáceres.
1926. Trabaja de pianista en el café La Giralda de Montevideo. Venus Olasa le consigue un puesto de director y pianista en Mercedes. Nace su hija Mabel, a quien conoce a los cuatro meses. Inicia sus giras por el interior. En Argentina las organizaba su amigo Lorenzo Destoc.
1927. Realiza su primer concierto en Montevideo.
1929. Homenaje en el Neptuno Bar del Puerto. El padre vive entonces en Rocha.
1935. Homenaje en el Ateneo de Montevideo, donde hablan Esther de Cáceres, Zum Felde y Torres García. Se reencuentra con Amalia Nieto, y se casan en 1937.
1938. Nace su hija Ana María.
1939. En Buenos Aires interpreta a Stravinsky. Mientras está allí muere su padre, el 23 de febrero de 1940.
1940. Se aleja del piano y se interna en la escritura. Visita a menudo los hospitales Vilardebó y Pereira Rossell, donde trabaja el Dr. Alfredo Cáceres.
1942. Edita **Por los tiempos de Clemente Colling.** Jules Supervielle le dirige una carta consagratoria. Desde entonces será su guía.
1943-46. Inicia una relación con Paulina Medeiros. Trabaja a desgano en AGADU desde 1943 hasta 1956.
1946-1948. Supervielle le consigue una beca del gobierno francés; viaja a París en octubre de 1946; regresa en mayo de 1948. Roger Caillois gestiona la aparición de **Nadie encendía las lámparas** (1947) en Buenos Aires. Escribe **Las Hortensias**, y ve a Susana Soca, que lo publica en *La Licorne*. Conoce a María Luisa Las Heras, con quien se casa en 1949.
1950. Se separa de María Luisa (en realidad María África).
1951. Vive con su madre en una pensión de la calle Chaná.
1954. Comienza una importante relación con Reina Reyes, que dura hasta 1958. Ella le consigue un puesto de taquígrafo en la Imprenta Nacional.
1955. En noviembre un grupo de notables piden al gobierno uruguayo "un sitio de labor digno y modesto" para él; ese recurso queda archivado hasta su muerte.
1956. Participa en audiciones radiales del Movimiento de Trabajadores de la Cultura, anticomunista.
1959. Participa en la revista musical *Caracol, col, col,* con Club de Teatro.
1960. Conoce a María Dolores Roselló, su última novia.
1961. Vive con su madre en una pensión de la calle Durazno.
1963. Siente cada vez más cansancio físico; lo atribuye al sobrepeso. Empeora a fines de año.
1964. Lo atienden en el Hospital de Clínicas, hasta que lo internan, con transfusiones diarias de plasma. Muere el 13 de enero, de leucemia. ●

cidad encubría, pero también puede discutirse. Los testimonios de quienes lo conocieron y frecuentaron exhiben una clara alegría y satisfacción de haberlo hecho. Algunos incluso lo comprendieron desde un principio. Los famosos son nombres cruciales de la época: José Pedro Bellán (que fue su maestro en primaria), Carlos Vaz Ferreira (que lo ayudó a consolidar su modo de ver), después Zum Felde. Y Jules Supervielle, que supo reconocer el valor intuitivo con que Felisberto eligió lo que después sería clásico en **Por los tiempos de Clemente Colling**, y que influyó en la estructura de **Nadie encendía las lámparas**, un libro que dentro de la literatura latinoamericana sólo tiene parangón en **Los desterrados** de Quiroga o **Ficciones** de Borges, como conjunto de ficciones cortas. Tanto **Por los tiempos de Clemente Colling**, como "Menos Julia", "Nadie encendía las lámparas", "El cocodrilo", "El acomodador" o "La mujer parecida a mí" son logros contundentes, redondos, verdaderos "cross a la mandíbula" expresivos. La crítica ha preferido demorarse largamente en "La casa inundada", **El caballo perdido** (donde el caballo apenas pasa, mientras que en "La mujer..." directamente es el que narra. Por otra parte tanto "La casa..." como en especial "Las Hortensias" son los textos más concientemente raros y "armados". Las trampas las iba dejando como sin darse cuenta, o avisaba. De poco ha valido que cuando dio una explicación de sus cuentos (un gesto a contrapelo de su inclinación) pusiera el cartel: falsa. Igual fue analizada una y otra vez.

Junto a esos grandes y otros admiradores (Susana Soca, Roger Caillois, Carlos Mastronardi, después Calvino y Cortázar) estuvo el nutrido grupo de amigos que lo acompañaron siempre, y que le ayudaron (en su etapa musical) a encontrar el magro, a veces magrísimo trabajo, que a la vez le permitía reunir algún dinero y lo mantenía alejado de su familia. Tanto Venus González Olasa como Lorenzo Destoc le conseguían al menos la posibilidad de hacer "espectáculos cultos" con Yamandú Rodríguez, o conciertos provincianos donde él tenía que encargarse de todo: desde reunir a la gente "culta" o "inquieta" hasta escribir comentarios en la prensa. Entre los fieles amigos estaban "los Cáceres", o los integrantes de la peña del bar Sportman (Gil Salguero, Carlos Benvenuto, Julio y José Paladino, y otros que, como él, no peleaban *"demasiado por la perra-diosa de la celebridad"*).

La figura del mal proveedor ya lo signaba desde la figura paterna, con frecuencia endeudado, que murió probando una y otra vez

Con María Dolores Roselló, 1963.

formas de salir, sin lograrlo nunca del todo. Era plomero y constructor, algo tan común como el apellido. Una escena conmovedora y patética a la vez los une ante el fracaso de la "salida universitaria": *"No tuve necesidad de dar el examen oral. Casualmente fui el primero cuando nombraron los eliminados del escrito. Mi padre me había comprado unas cuantas corbatas para regalármelas si salvaba; pero tuvo que dármelas para consolarse de la vergüenza. Recuerdo el momento en que me las entregó: yo lloraba montado en un baúl detrás de una cortina."*

La mirada puesta en el límite y no en los territorios mismos, también tenía que ver con la angustia, que él mismo fecha en su viaje fuera de Montevideo con "el Mandolión". Ahí supo que esa angustia le duraría toda la vida. Más tarde la expresaría con una densidad que estremece: *"Mi angustia se movía lentamente y llenaba un espacio desconocido de mí mismo. Yo ya no era un cuarto vacío; más bien era una cueva oscura en cuyo fondo de paja húmeda y en un ambiente de viscosidad cálida, se movía una boa que despertaba de su letargo."*

RODELÚ. La figura de su maestro de armonía, Clemente Colling, lo fascinó hasta dedicarle uno de sus mejores libros, aunque las primeras 30 páginas están dedicadas a otros recuerdos. Era ciego (como lo fueron "el Nene", que lo llevó al piano, o el harpista de "El cocodrilo"), era pobrísimo, y era sucio, impresentable. Por eso mismo lo quería, por su forma de hablar (con palabras castellanas acentuadas en francés), y por eso mismo era un modelo a evitar y un destino probable. Lo descubriría en la época más definida y elegante de su cuerpo, su cara y su "pinta": el pianista de frac, con las manos en alto, delgado con algo de Buster Keaton primero, de Harold Lloyd después. Luego el cuerpo alcanzaría una cierta madurez robusta (en el retrato "de estudio" con Amalia Nieto, por ejemplo), después perdería el control. Sería la época en que la pobreza lo obligaba a comidas "prestadas" en el hospital Vilardebó, ya célebre por su pasión por las papas fritas y los numerosos huevos fritos. No en vano dejó inconcluso un último texto, escrito en el sótano que le acomodó Reina Reyes, "Diario del sinvergüenza", donde ese sinvergüenza era el cuerpo, y "ella" la cabeza. Alguien que lo conoció en esos años lo recuerda sin embargo dueño *"de una paz bonachona (...), una especie de paz perpetua"*.

Tuvo el destino repetido del creador de excepción en el Uruguay: la penuria. A esta altura cuesta distinguir si hubiera sido mejor un "éxito" en el sentido convencional. Juan Carlos Onetti logró esquivar esa penuria al insertarse en España, por carambolas de la historia. Leído desde aquí, desde Uruguay, a la obra de Felisberto Hernández se agrega una inevitable cuarta dimensión, porque lo caló como nadie. Decía por ejemplo que aquí la sonrisa se suspende *"cuando los labios se amontonan alrededor de la bombilla del mate amargo."* O describía así la subcultura de la propina en "El acomodador": *"Al detenerme extendía la mano y hacía un saludo en paso de minué. Siempre esperaba una propina sorprendente, y sabía inclinar la cabeza con respeto y desprecio. No importaba que ellos no sospecharan todo lo superior que era yo"*.

Dicen que, para bien o para mal, como el Uruguay no hay. Como Felisberto Hernández, tampoco. ●

Un pianista adolescente.

Las longevas

Mario Levrero

AL LADO DE MI CASA, en el barrio donde pasé la infancia, vivían tres mujeres. No sé si eran hermanas; es probable que lo fueran. También es probable que salieran alguna vez a la calle, pero no recuerdo haberlas visto nunca afuera, ni siquiera en la puerta. Tampoco recuerdo cómo era la casa ni de qué color era la puerta cerrada ante la que pasaba a menudo en mis viajes al almacén de Nico, que estaba en la esquina. Desde el jardín del fondo tampoco veía nada de esa casa, porque a la derecha el jardín estaba cerrado por un altísimo cerco, quizás de tejido de gallinero pero tapado de plantas trepadoras. A la izquierda había un alambrado bajo que permitía ver el inmenso predio de los otros vecinos, y probablemente la casita, en medio de un inmenso yuyal. Cerca del alambrado, en el predio de esos vecinos, unos viejos muy amables, hubo durante largo tiempo una chiva de mal genio atada por una cadena larga a un fierro clavado en la tierra. Al fondo había otro cerco altísimo, formado principalmente por cantidad de arbolitos plantados uno al lado del otro, y también un tejido de gallinero cubierto de plantas. Del otro lado del cerco había un feísimo perro, pequeño y negro, al que yo llamé "Jazmín", y Jazmín le quedó, aún para sus dueños. El perro escarbaba siempre debajo del tejido con la intención de pasar a mi jardín y jugar conmigo. Me parece que nunca consiguió profundizar lo suficiente ese pozo. Tal vez los vecinos lo taparan continuamente, porque cuando pienso en el perro lo veo escarbando siempre como un poseso.

Un día, una vez, una sola vez, me fue permitido ver el interior de la misteriosa casa de las tres vecinas. La imagen que conservo es de las tres en una pieza amplia, donde había una máquina de coser. Las tres trabajaban en costura, manualmente y supongo que con la máquina. Y por lo menos una de ellas no estaría trabajando en ese momento, porque alguien tuvo que abrirnos la puerta. Se ve que yo eché un vistazo muy breve a todo eso, porque lo único que conservo nítidamente en la memoria es una maravillosa colección de carreteles de hilo de todos los colores. Apenas los vi, los deseé intensamente. Supongo que por la infinidad de colores, pero también por lo de colección. Me gustaba coleccionar cosas, especialmente si eran de colores; tenía una caja de madera, con tapa corrediza, donde acumulaba un tesoro de piedras preciosas. Ahora colecciono íconos de infinitos colores en la computadora.

Esos carretes de hilo me poblaron de ensueños cantidad de noches. De aquellas pobres mujeres, en cambio, no me quedó nada. Después de haber leído, muchísimos años más tarde, lo de "las longevas" de Felisberto, no puedo rememorar la escena en esa pieza sin que las mujeres estén tomando mate. Eso me lleva a forzar la imaginación para ver si alguna pasa la bombilla por un agujero en el tul, pero me consta que ninguna tenía tul. Entonces aparece, infaltablemente, la imagen de mis tres tías solteras, un tercer trío de longevas. La mayor asomaba la cara cubierta por un tul a la ventanilla de un auto. Cuando me acerqué, se levantó el tul para darme un beso, y me mojó con las lágrimas que le cubrían totalmente las mejillas. Había muerto un hermano. El auto venía a buscar a mi madre para que las acompañara al velorio. Mi forma de oración fue, cuando se hubieron ido, subirme al caballito de madera y hamacarme, pensando que mi tío se había ido al Cielo.

Ese diablo de Felisberto me arruinó un paraíso —metió la muerte entre mis carreteles de colores. ●

Herencia del músico

Los sonidos y las palabras

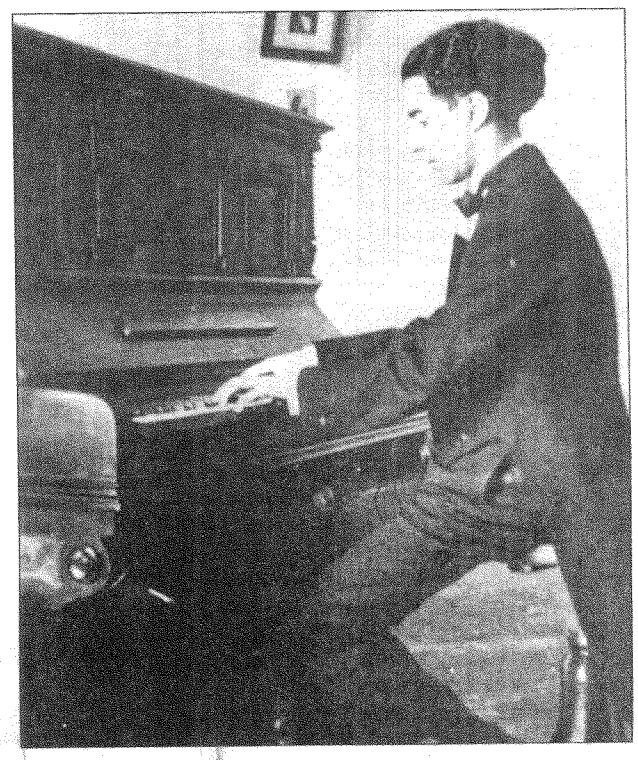
Rosario Peyrou

CON SU PUNTERÍA para las fórmulas sintéticas Ramón Gómez de la Serna definió a Felisberto Hernández como un *"gran sonatista de los recuerdos y las quintas"*. Aludía a la vez a su condición de pianista, y a su modo de composición literaria, que es imposible separar del mundo de la música. Acostumbrado a "excavar" —la expresión es suya— en los propios recuerdos, casi todo en la obra de Felisberto Hernández alude a esa segunda profesión, que fue durante mucho tiempo —hasta 1942— la principal, y la que le permitió ganarse, mal que bien, el sustento. Intérprete y compositor, Felisberto experimentó problemas inherentes a la creación artística —el ritmo, la armonía, ciertos procedimientos formales— en la música antes que en la literatura. Y si aquélla le dio temas y personajes (las giras de conciertos por pueblos perdidos, la soledad de los hoteles de provincia, el mundo pobre de los músicos "viajantes", y los "maestros" como Celina Moulié y Clemente Colling), también le proporcionó una visión tremprana del arte y del artista.

Norah Giraldi, que fue su primera biógrafa (**Felisberto Hernández del creador al hombre** publicado por Banda Oriental en 1975), había sido alumna de piano del escritor y se interesó especialmente en las relaciones entre escritura y música en su obra narrativa. Autora de un trabajo impreso en La Sorbonne en febrero de 1992 *Musique et structure narrative dans l'oeuvre de Felisberto Hernández*, publicó finalmente el libro **Felisberto Hernández, musique et litterature** (Indigo, París 1998), donde recorre con minucia la huella de la música en la biografía y especialmente en la obra de Hernández.

UN APRENDIZAJE. Felisberto —nacido en una familia afecta a la música y al flamenco, y cuyo padre tocaba la guitarra— había empezado a estudiar el piano (*"con pasión inusitada"* dice Giraldi) a los nueve años. Su madre había contratado como profesora de piano a Celina Moulié, una señora ya mayor —las mujeres maduras pueblan la obra de Felisberto—, que será luego personaje de **El caballo perdido**. Primera introductora al conocimiento musical, Celina abre lo que será un proceso de "educación sensible" para Felisberto. *"El aprendizaje de la música, como disciplina pero también como descubrimiento de una nueva dimensión de la sensibilidad y las estructuras formales que permiten la aprehensión del mundo, los encuentros con Celina y el despertar de la sexualidad-sensualidad, aparecen intimamente imbricados y cristalizados estéticamente en numerosas secuencias de* ***El caballo perdido****"*, escribe Giraldi en el libro de 1998. Esta inicial experiencia musical coincide con sus primeros contactos con la literatura, a través de José Pedro Bellán, su maestro en 1914 en la escuela Artigas del barrio Atahualpa, quien lo recibía en su casa y le permitía utilizar su nutrida biblioteca. También frecuenta la casa de unas amigas de su madre —a quienes llama "las longevas" en **Por los tiempos de Clemente Colling**— que tenían un sobrino ciego, "El nene", que tocaba el piano. Escucharlo tocando una sonata de Mozart le hizo *"una impresión extraordinaria. Por él tuve la iniciación en la música clásica"*, dice el narrador en **Por los tiempos...**

A los quince años ya ejerce como profesor de piano en la escuela de música que él mismo fundara en su casa, y muy poco después consigue un trabajo como pianista en las salas de cine de barrio, donde improvisa siguiendo las secuencias y el ritmo de las películas mudas. Seguramente este modesto oficio, que le permitía contribuir al sustento familiar, también le enseñó secretos de las relaciones entre música y ficción narrativa, y sobre todo, le dio una soltura "natural" para la improvisación, que es difícil no relacionar con la forma en que Felisberto encadena las secuencias de recuerdos en sus libros mayores.



F.H., al piano

A través de "El nene" y "las longevas" Felisberto conoció al organista ciego Clemente Colling, figura fundamental en su formación musical. Nacido en Francia, Colling se ganaba la vida dando conciertos en la iglesia de los Vascos. Era un personaje algo estrafalario, mezcla de dandy y bichicome, descuidado con su higiene y su indumentaria, que vivía solo en habitaciones más bien miserables. Felisberto siente una especial atracción hacia ese extraño personaje, que le enseña armonía y composición a partir de 1920. Lo fascina su "sabiduría" y su modo de enseñar. *"Tocaba todas las partes como si mostrara una casa para alquilar: aquí la sala, aquí el comedor, la cocina, etc."* (¿no recuerda esto el modo como narra Felisberto?). Y también intercalaba cuentos, recuerdos de adolescencia mientras daban la clase. Giraldi, que fue alumna del escritor muchos años después, afirma que *"la paideia de Colling" "es la de Felisberto"*. Este daba consejos como *"tener conciencia en todos los dedos"* o —dice Giraldi— *mover con conciencia cada dedo, muy de acuerdo con todo su sentido del ser y del arte"*. También, —maestro de la digresión— *"solía interrumpir o armonizar sus clases de música con cuentos y enseñanzas"*. La atracción por "el misterio" de Colling —esa es la palabra que usa— lo llevó a convencer a su madre de alojarlo en su casa, cosa que hizo para escándalo de la familia, que no veía con buenos ojos las excentricidades del maestro.

En esa época Felisberto se interesa por la obra innovadora de las vanguardias musicales. **La Consagración de la Primavera** de Igor Stravinski lo impresiona profundamente. Tanto, que su primer trabajo de compositor se llamará **Primavera** (1923) en evidente homenaje al músico ruso. En su biografía de Felisberto Hernández, José Pedro Díaz transcribe las opiniones de Eugenio Petit Muñoz sobre las composiciones de Felisberto, que resultan llamativas por la relación que parecen mantener con su literatura. Jerarquiza especialmente la titulada **Borracho** *"con su armonización absurda, entre trágica y humorística, con su lenta y cargosa inestabilidad, que jamás reposa"*.

La imagen que ha quedado de Felisberto como músico, es la más o menos pintoresca del pianista que recorre pueblos tocando en pianos destartalados. Sin embargo todo parece indicar que fue un compositor y un intérprete valioso. Vinculado luego al grupo de melómanos que rodeaba a Carlos Vaz Ferreira —cuya filosofía habría de influir decisivamente en su visión del arte—, la obra musical de Felisberto fue muy apreciada en los círculos de intelectuales, al punto que recibe en 1929 un homenaje a su actividad como compositor e intérprete. Y fue tanto por su obra musical como literaria que en 1935 recibió otro homenaje en el Ateneo de una serie de figuras de primera línea como Esther de Cáceres, Torres García y Alberto Zum Felde.

"Sus experiencias en tanto que músico y su conocimiento profundo de las composiciones musicales han contribuído a dar un impulso original a su propuesta literaria", escribe Giraldi. Y agrega: *"Son sus estudios de la técnica musical y una voluntad ejercida con ese fin lo que le proporciona una disciplina y una actitud hacia la creación. Una constante de su práctica musical, la variación y la repetición sobre un mismo tema o motivo, se volverá uno de los rasgos esenciales de su literatura. Sus interpretaciones humorísticas son inolvidables. se sentaba al piano y anunciaba: 'Schumann, por una señorita de fin de siglo', 'Schumann como un niño que acaba de empezar a estudiar el piano', 'Schumann según un coronel retirado', 'Schumann por una maestra de escuela', 'Schumann según Liszt', etc"*.

ADIOS AL MUSICO. Mientras escribía sus primeros libros Felisberto había trabajado como pianista en el café La Giralda de Montevideo, y empieza en 1926 sus giras por el interior del país y luego por la Argentina y el Brasil, una vida itinerante y un poco patética, en hoteluchos de tercera clase, que durará más de una década. Está decidido a ser un escritor, y esa decisión desplazará progresivamente al músico. Todavía en 1939 estrenó **Petrouschka** de Stravinski en Buenos Aires, en un concierto para el que la pintora Amalia Nieto, su segunda esposa, realizó el cartel anunciador.

En 1942 publica **Por los tiempos de Clemente Colling** y al año siguiente **El caballo perdido.** El músico va quedando atrás, aunque será siempre fuente inagotable de inspiración literaria. Ha vendido su piano por necesidades económicas y ese gesto parece sellar para siempre el destino del pianista. Este sólo volverá a aparecer en 1959, cuando el grupo de Club de Teatro le pidió su colaboración para un espectáculo que se llamó **Caracol, col, col, o largando el coturno**, dirigido por Taco Larreta y Pepe Estruch. En su libro **Cuarenta y cinco por uno** María Inés Silva Vila recuerda el episodio. A pedido de Carlos Maggi, Felisberto, que ya era un escritor admirado y reconocido por la crítica, aceptó sentarse al piano. *"Que un narrador que alguna vez fue pianista, llegara allí como caído del cielo y se pusiera al servicio de una revista musical, sin cobrar un centésimo, por amor al arte, era algo inusitado"* —escribe Silva Vila. *"Es una de esas cosas que conviene no olvidar. En 1959, cuando se estrenó* ***Caracol,*** *Felisberto Hernández tenía cincuenta y siete años. Y su juventud estaba intacta"*. ●

Primeros libros

Escribió lo que no sabemos

Mercedes Estramil

EL DIRECTOR ANDREI TARKOVSKI sostenía en un debate en el British Film Institute en 1981, que *"cuanto menos tengan que ver las lágrimas [de los espectadores] durante un film, tanto más profundas serán sus causas"* (*Cinemateca Revista*, Nº 30). La reflexión, gráfica para un tipo de cine como el suyo, apuntaba a una conexión emisor-mensaje-receptor lo menos explícita y convencional posible, desplazando de su eje lo esperable, lo masivo. Asociar a Felisberto Hernández con Tarkovski puede sonar arbitrario, aunque los dos redefinan el *fantástico* a su modo, o compartan una agenda de misterio y mirada cinematográfica. No se parecen en mucho más, salvo que en 1932, cuando nace Tarkovski, Felisberto ya había establecido, en su primer encuentro con la literatura, esa red de conexiones invisibles, de impacto retardado. Sus personajes, que miran de un modo extraño para *ver* de un modo natural, que se aferran a la enfermedad de la obsesión como una respuesta a lo mejor sana a cuerpos invasores (el trabajo, el matrimonio, el estado y hasta el arte), comienzan a configurarse en unas modestas ediciones.

Fulano de tal (1925), **Libro sin tapas** (1929), **La cara de Ana** (1930), **La envenenada** (1931), y otras publicaciones sueltas (recogido todo en **Primeras invenciones**, ed. póst. 1965) fueron impresos de poco tiraje, páginas y lectores, editados en distintas ciudades del país, donde Felisberto tocaba el piano. Algunos eran poco más que apuntes, de tipo digresivo, pseudofilosófico, fragmentario, sin anécdota unificante y con final trunco, que sintonizaban la onda de las vanguardias rioplatenses con un *oído* propio (en vez de *poemas*, como Girondo, él ponía *cosas* "para leer en los tranvías"), y reflexionaban acerca de los mecanismos de la escritura. La extensa serie sobre mujeres (Ana, Amalia, Elsa, Ester, Irene, Marisa, la "envenenada") que aparece ahí y anticipa creaciones futuras, cuenta una historia pero al mismo tiempo maneja la imposibilidad de contarla, de revelar cualquier misterio sobre la vida o el arte. Felisberto empezaba planteándose la literatura como un problema, y aunque lo aligeró de peso con comicidad y sentido común, nunca perdió el componente de angustia.

AUTOCRÍTICA. Felisberto sintió su condición de *outsider* y de recién llegado incluso cuando la escritura ya era su destino, luego de tener el aval de los poetas Supervielle y Esther de Cáceres, el filósofo Vaz Ferreira y el pintor Torres García, y de haber escrito las obras fundamentales de los años 1942 y 1943 (**Por los tiempos de Clemente Colling**, **El caballo perdido**, **Tierras de la memoria**). Esas legitimaciones y su propia ansia de figurar jugaron un tira y afloje con una de las más flacas representaciones de sí mismo, la del fraudulento que engañaba a los demás mostrando un talento que no tenía. En carta de octubre de 1947, mientras escribía en París **Las hortensias**, le comentaba a la escritora Paulina Medeiros: *"tengo verdadera vergüenza de no ser crítico y de sentirme cada día más burro en esa materia; y me siento sin autoprestigio; sin embargo me gustó mucho leer el trozo que me mandaste"* (**Felisberto Hernández y yo**, de P. Medeiros, Libros del Astillero, 1982). La indulgencia hacia Medeiros, con quien su relación sentimental decaía, no impidió que fuera un severo crítico de sí mismo, capaz de trabajar años en un cuento (José Pedro Díaz habla de diez para "La casa inundada"), o congelar una publicación cantada (**Tierras...**).

En esos primeros libros empezaba a configurarse, nada tímido, un universo obsesivo donde los objetos se rebelaban ("Historia de un cigarrillo" o "El vestido blanco" por ej.), los viajes eran por la memoria más que por el espacio físico, el gran Arte adoptaba una representación borrosa y la Vida una representación complicada, y donde ya brillaba un reconocimiento implacable de muchas de las trampas de la escritura. Era notorio en piezas como "La envenenada", que destilaba ironía sobre el viejo asunto del escritor sin tema que busca la solución en un lugar común: *"si quiero asunto tengo que meterme en la vida"*, y se mete en la muerte de una suicida observando el cadáver para inspirarse. Las caras que el personaje duda en poner al llegar al sitio van definiendo posibles estrategias narrativas: espontaneidad, inexpresividad, mirar el espectáculo para ver más allá lo desconocido. Felisberto cuestiona de un modo juguetón no sólo el realismo y la autoridad del autor, sino el procedimiento mismo de "querer hacer" literatura. Ese hombre engañosamente amateur del comienzo también piensa el libro que no hace, como pensaba Macedonio.

"Filosofía de gángster" era otro ensayito en dos partes sobre el arte de escribir y leer. La consigna era bastante acertada: el que escribe es un vanidoso y el que lee un pasivo. Felisberto ofrece un contrato de lectura distinto que consiste en la interrupción, el abandono, o en leer lo que no se dice. En la segunda parte, "El taxi", hablaba de la *vedette* literaria de la década del veinte, la metáfora. La elección del taxi como "metáfora de la metáfora" era el ejemplo epocal para decir que ni en el más burgués y cómodo de los transportes se sabe siempre adónde ir. En su caso, él quiere ir a lo incognoscible, y como sospecha que el taxi (la metáfora) lo puede llevar al manicomio, decide bajar y perderse en la multitud (otra metáfora, al fin). En el encierro o entre la gente, está perdido, y ésa es la idea de viaje literario para Felisberto y posiblemente un centro de su cosmovisión: no llegar a ninguna parte.

Con sus hijas Mabel Hernández Guerra y Ana María Hernández Nieto

Las estrategias emotivas también son analizadas. La emoción es *"el queso de las trampas de entretenerse"* (**Fulano de tal**), de las que él simula escapar (puede verse cómo huye en los cuentos sobre mujeres ya mencionados).

UN INTÉRPRETE. En "Lucrecia" (1952), un cuento que para la ciencia ficción ortodoxa hubiera requerido una máquina del tiempo, el protagonista recuerda su viaje al Renacimiento en búsqueda de una mujer y cómo allí se preguntaba si sabría explicar algo del siglo veinte. La pregunta es extensible a la literatura del autor, que parece estar fuera del tiempo y en ciudades sin nombre aunque sus textos memorialistas (**Por los tiempos...**, **El caballo...**, **Tierras...**) acerquen personajes y calles que existieron de verdad. Fue Ángel Rama quien hizo notar que el remanido Uruguay gris fue el modelo de esa sociedad de individuos estrafalarios de Felisberto, que percibió otros colores. Si no fundó una ciudad imaginaria, como Onetti, creó habitaciones, escenarios, donde la obsesión hizo su representación solitaria. Entre bambalinas había tímidos y urgentes, hombres molestos por un trabajo infeliz, una paga miserable o la juventud perdida. Se anticipó al futuro yendo atrás, y esa puede ser una explicación de que su obra creciera con el tiempo, y las diez personas a las que pudo interesar en los años veinte (según un famoso elogio de Vaz Ferreira) se sigan multiplicando. También de que, siendo un escritor sin escuela, sea un referente ineludible de lo "raro" cuando se menciona a Somers, Levrero, Maslíah, Casacuberta y tantos más.

La descolocación que todavía provoca depende de situarse él mismo y su discurso en una posición intermedia, fronteriza, cuya manifestación más visible son esos personajes "bisagra": entre una vida adulta y una mirada infantil, entre un lugar y otro, entre un trabajo y otro, entre originales y copias, entre la burguesía y la bohemia, entre lo "hondo" y lo "superfluo", entre creador y espectador, entre realidad y representación.

Felisberto le dio forma de universo personal —en el Uruguay del medio siglo— a cuestiones como el fantasma de la otredad, la tiranía de los objetos y las respuestas de la subjetividad a la alienación. Su especialidad era escribir lo que no sabía ("Buenos días") y esperar que *"cualquier cosa que se diga pueda calzar y ser parte de la verdad"* ("Juan..."); su desacralización de todo arte y la idea utópica, pese a todo, de renovar el material convencional y muerto de la palabra ("Tal vez un movimiento") y el modo ingenuo de su burla y la burla hacia esa misma ingenuidad, son parte superviviente de la actitud heterogénea de hoy. La misma que a veces se amarra al sentido común para no oír cantos de sirenas, haciendo que cuentos como "Mur", "El balcón" o "Muebles El Canario" pierdan algo de su inquietante aura y hagan sonreír. ●

Con Sergio Elena, nieto de Felisberto

Las obras de un pianista itinerante

Gustavo Laborde

EN FELISBERTO, el pianista precedió al narrador. Antes de consagrarse a la literatura, Hernández se entregó a la música. Su nieto Sergio Elena nació en 1963, apenas un año antes de que él muriera, pero no sólo heredó su vocación por el piano y la composición. También fue él quien se ha encargado de recopilar, estudiar y difundir su obra musical por América, Estados Unidos, Europa y Asia. Ha estudiado en París y dado clases en la Universidad de Hermosillo, en México. Ahora se apresta a grabar un disco con música de su abuelo. Éste sería el debut discográfico de Felisberto.

—¿En qué año comenzó a interesarse por la obra de su abuelo Felisberto Hernández?

—A partir de 1990, a raíz de un homenaje que se le realizó. Antes no le había prestado atención. Son esas cosas de familia: como son las cosas del "viejo", uno no le da importancia, hasta que un día me di cuenta de que sí, de que eran importantes. Desde entonces me he ocupado de recopilar las obras musicales de Felisberto, porque nadie lo ha hecho. Pero no sólo las he recopilado, las he tocado.

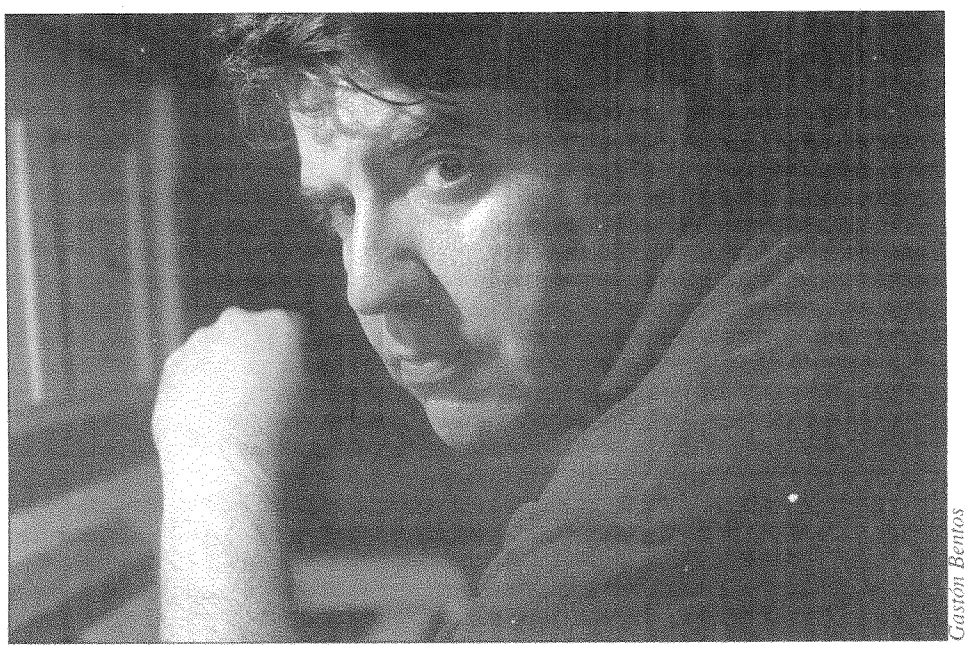
—¿En poder de quién estaban las partituras de su abuelo?

—Una de ellas me la pasó Coriún Aharonian. Las otras las fui recopilando, gente que las tenía y cosas por el estilo. Fue una expedición. Me ayudaron mi madre, mi abuela Amalia, otros tíos y personas que fueron alumnos de piano de él. Ahora no pierdo las esperanzas de que aparezcan otras que están perdidas.

UN PIANISTA EXIGENTE

—¿Qué importancia le otorga a la producción musical de Felisberto?

—Comparto lo que decía Arturo Sergio Visca, que afirmaba que "en realidad no se sabe si es un pianista o un escritor que desvió durante años su vocación de narrador canalizándola en la de concertista". Es tal cual. El fue pianista, incluso un pianista que debió haber invertido muchas horas de estudio. Si se revisan los programas de sus conciertos muestran que tocaba obras muy exigentes. Por ejemplo, tocaba mucho la versión de piano de **Petrushka**, de Stravinsky, una obra de grandes dificultades, técnicamente, una de las más difíciles del repertorio pianístico. Por lo tanto, tiene que haber estudiado mucho. Pero lo interesante del caso es que justo en el período en el que estuvo casado con mi abuela Amalia es cuando se produce el salto de pianista a escritor. A través de las cartas que se enviaban se ve cómo el pianista va perdiendo peso y va ganando terreno el escritor. Esto sucedería por los años 1938, 1939, justamente en el período de sus giras por Uruguay, por Argentina, por Brasil, que se extendieron hasta 1942. En todos esos años hay una correspondencia clave. Algo fundamental sucede en la ciudad de General Pico, en la provincia de La Pampa, cuando lo invitan a dar una conferencia.



Castón Bentos

Sergio Elena

—¿En calidad de escritor o de pianista?

—Ahí está. Lo invitan a dar una conferencia en las dos cosas. Él toca y habla. Pero sucede una cosa muy curiosa. Después, los del Rotary club de Pico lo invitan a dar una conferencia sobre principios de la psicología. Era un tema que él dominaba por el contacto con los Cáceres, además de que era amigo del psiquiatra polaco Waclaw Radecki, un tipo sumamente excéntrico, lo que tiene que haber despertado mucho interés y fascinación en Felisberto. En una carta de mayo del 40, desde General Pico, cuenta que se tuvo que enfrentar al público para hablar sobre principios de la psicología. Confiesa que tuvo miedo, y que tenía un repertorio muy limitado, que le iba a dar para unos 15 minutos. Pero resulta que habló dos horas y media. Lo significativo es que resulta ser la primera vez que tiene un éxito contundente sin el piano.

—Lo que indica que era un buen orador.

—Creo que en su escritura también se nota que él viene de la narración oral. Tenía mucha facilidad para inventar anécdotas, chistes, adivinanzas, leyendas, lo que fuera. Pero cuando él se va de Pico y llega a otra ciudad que se llama América (una ciudad que no encontré en el mapa, quizá cambió de nombre) se plantea esa nueva posibilidad dentro de sí mismo. El dice en su carta: *"Fue una temporada inaudita la de esos nueve días en Pico, hasta tuve la audacia de hacerle la competencia a Radecki y atender a una enferma de sicastenia."* Y es en esa carta donde habla sobre la posibilidad de vender el piano. Eso es más que significativo.

—¿De qué año son sus primeras composiciones para piano?

—Estrenó tal vez sus composiciones más importantes en 1927, en el teatro Albéniz, en Montevideo. Allí hay tres obras muy importantes: "Festín chino", "Bordoneos" y "Negros". La única que sobrevivió hasta ahora es "Negros", que se salvó del fuego. El manuscrito, que estaba en posesión de la familia, desapareció o lo desaparecieron. La única copia que quedaba se salvó de que la quemaran en la Escuela Universitaria de Música porque Coriún Aharonián la rescató de las manos de una limpiadora que la iba a poner en la pira. No sabemos cuál fue el destino de las otras dos. Presumo que tendrían que estar al mismo nivel de "Negros".

"ACORDES APLASTADOS"

—¿Qué estilo musical cultivó Felisberto?

—Bueno, yo diría que "Negros" es un candombe en dos partes con reminiscencias stravinskianas, con un toque de Bartok. Comienza con una serie de acordes disonantes que Felisberto llamaba "acordes aplastados". No sé porqué los llamaba así, tal vez por los golpes del tamboril.

—Bueno, es evidente que estaba muy atento a la vanguardia.

—El estrenó, el 30 de noviembre de 1939, **Petrushka** en la versión de piano en el teatro El Pueblo de Buenos Aires. La estrenó para Latinoamérica. Felisberto, que dio más de 80 conciertos en cuanto pueblo había, tocó **Petrushka** en Vergara, donde no había agua ni luz. Ahí el tipo tocó **Petrushka**. Amalia, que lo acompañó varias veces, recuerda que tocaba en pianos destartalados, con los mecanismos rotos, en los que se quedaban las teclas trabadas. Ella se paraba al lado, y las iba destrabando mientras él tocaba. El pueblo no tenía agua, pero tenía Stravinski.

—¿De qué músicos fue amigo?

—Sé que de Carmen Barradas (hermana de Rafael), una perla negra para Uruguay, una compositora fenomenal. Estamos hablando de 1922. En esa época Fabini estaba con "Campo" y esas cosas, y esta mujer se descuelga con una obra que se llama "Fabricación", donde una mano toca las teclas blancas y la otra las negras. Era toda una adelantada. Le dedicó una partitura a Felisberto. También fue amigo de Lamarque Pons, encontré de milagro una partitura de Lamarque con una dedicatoria a Felisberto. Quizá fuera amigo de algún otro.

—¿Tiene mucha obra musical Felisberto?

—Lamentablemente poca, sobre todo porque se perdieron dos del tríptico de "Negros". Las otras son de cuando estudiaba con Clemente Colling, el ciego. También tiene tres preludios muy interesantes donde se ve la influencia francesa, sobre todo de Satie, más su toque particular. Empezando por los títulos, que ya de por sí son brutales: "Mimosimos", "Canción repreciosa" y "El niño dormido". Están buenísimos. Después hay una canción de cuna, de 1920. Pero se ha perdido mucho, no sabemos qué pasó, nadie se preocupó o de repente él mismo las tiró. Petit Muñoz dice que las desechó porque no le gustaban. Los que escucharon "Bordoncos" te dicen que era un tango de vanguardia, así como "Negros" es un candombe de vanguardia. "Bordoneos" también figura como "Borracho". "Festín chino" parece que surgió de que Clemente Colling lo hacía ejercitar en los modos chinos.

—Si se puede comparar, ¿encuentra vinculación entre la música y la literatura de Felisberto?

—Siempre digo que para entender al Felisberto escritor, hay que entender al músico. Es como cuando se tañe una cuerda, va a vibrar en los armónicos de la otra. No se puede separar al músico del escritor. Además, muchas de sus vivencias como músico le sirvieron como materia prima para sus cuentos, hay una materia autobiográfica inseparable. No hay que olvidar las cosas que le pasaron en esas giras, como cuando se escaparon por la ventana con el empresario Venus González Olaza (ya el nombre es increíble), de quien se dice que una vez en un consultorio el doctor llamó a la "Señorita Venus" y apareció el barbudo. Tomás Eloy Martínez decía que Venus *"era de talla gigantesca y barba de cardenal florentino"*. Con González Olaza las condiciones en las que se daban los conciertos eran lamentables. En una de esas giras por Argentina, Felisberto estuvo en la ciudad de Tandil más de cinco semanas, mientras se organizaba un concierto. La cuenta del hotel, mientras tanto, iba aumentando al infinito. Hasta que con Don Venus se tuvieron que escapar por la ventana. Cuando llegan a la estación del tren se encuentran nada menos que con el gerente del hotel. Quedaron despavoridos. Pero el gerente los tranquilizó diciéndoles: "no se preocupen muchachos, que yo también me voy".

—¿Cómo fue la relación de Felisberto con la música luego de que vende el piano, por 1940? ¿Siguió componiendo?

—No. Pero nunca dejó la música. Incluso pensaba ofrecer un gran concierto, pero se murió antes. Antes de morir estudió y preparó ese concierto, lo que refuerza mi opinión de que música y escritura son inescindibles en él. Hay gente que dice que la faceta de músico y de compositor no tiene importancia en Felisberto. Yo soy de los que sostienen categóricamente que sí, que era muy importante, como también lo sostiene Amalia, mi

abuela. Me parece un disparate decir lo contrario, quizá si no hubiera sido pianista no hubiera escrito. Junto con Paul Bowles, E. T. A. Hoffman y algún otro más, Felisberto es de los pocos escritores de calidad que han dejado música compuesta. Si mañana se enteraran de que Lezama Lima, Borges o cualquier otro dejó música compuesta todos irían a revisar esa música. No hay duda de que es importante.

LOS TANGOS NO

—¿En qué lugares ha tocado las obras de su abuelo?

—En muchos lados, en Uruguay, en Pekín, en el Mar Negro, en Moscú, en Estados Unidos, en Europa y en varias partes de Latinoamérica. Y hay una curiosidad. En una carta de 1936 Felisberto confiesa que escribió "Negros" *"sugestionado por la absurda melancolía de los hombres de color"*. Cuenta luego que en un concierto en Fray Bentos, le hicieron repetir "Negros". *"Nunca creí que toleraran lo que para ellos tendría que sonar tan disonante o más aún que* **Petrushka**", dice. Entonces a mí se me ocurrió hacer "Negros" con tamboriles, algo que he hecho varias veces con el grupo Bantú.

—¿Cree que le gustaría esa versión a su abuelo?

—No lo sé. Una cosa que puedo decir de sus gustos musicales es que odiaba el tango. Pero además tenía un karma con el tango, porque cuando entra a trabajar en Agadu lo ponen de inspector de tangos. Tenía que escuchar todo el día la radio para ver qué tangos pasaban. Un sacrificio tan grande que la propia Reina Reyes, en ese libro excelente que tiene sobre él, dice que ya no sabía cómo hacer para ir a Agadu para inspeccionar los tangos. Y bueno, le dijo Reina, si sufrís tanto no vayas más. Y no fue más. Largó el trabajo.

—¿Pero "Bordoneos" no era un tango?

—Sí, pero el tango a él no le llega directamente, sino por el "Tango" de Stravinsky. Si hubiera escuchado a Piazzolla tal vez le gustara, o tal vez no. Lo de Lamarque Pons sí le gustaba, pero era más estilizado. Pero no odiaba la música popular, porque era pianista de cine mudo y tocaba muchas cosas populares. Tengo incluso muchas de esas partituras, que eran de él. ●

Felisberto Hernández ante "El Chajá".

ESPECIAL Felisberto

Recuerdos de Mario Berta

"Trabajaba como artista, no como psicólogo"

Gustavo Laborde

Mario Berta

Con Alfredo Cáceres en Sierra de las Animas.

EL ÚLTIMO PISO de la torre del Rex, el edificio de la esquina de Julio Herrera y Obes y 18 de Julio, albergó una de las tertulias más fecundas del viejo Montevideo. El apartamento que tenían el doctor Alfredo Cáceres y su mujer, la poeta Esther de Cáceres, entre fines de la década de 1930 y comienzos de la de 1940, funcionaba como un taller cultural al que concurrían destacadas personalidades de la cultura uruguaya, como Susana Soca, Alberto Zum Felde, Jules Supervielle y Felisberto Hernández. A esas reuniones, en calidad de amigo y estudiante de Psicología —disciplina en la que el Dr. Cáceres fue pionero—, concurría Mario Berta, quien luego sería el creador y primer director del Instituto de Psicología Universitario, entre otros múltiples méritos académicos. En ese cenáculo Berta conoció a Felisberto, con quien trabó amistad a principios de la década de 1940. *"Lo conocí por estar en contacto con el Dr. Alfredo Cáceres, ya que ellos eran muy amigos. No recuerdo cuándo fue la primera vez que lo vi, pero hubo muchas"*, recuerda el médico psiquiatra y psicoterapeuta, a sus 82 años. *"Felisberto se comportaba con mucha naturalidad y mucha espontaneidad. Era simpático, entrador y muy pintoresco. Era un individuo que no se preocupaba mucho por su modo de presentación. Era de contacto inmediato"*, agrega.

Las reuniones de la casa de Cáceres en ocasiones se mudaban al Hospital Vilardebó: cuando Cáceres debía cumplir su guardia, algunos de sus amigos se reunían en el despacho de la dirección para charlar, leer y hasta para comer pizzas o papas fritas. Una de esas reuniones quedó grabada en la memoria de Berta, ya que Felisberto demostró con elocuencia que ponía "alma" en la literatura. *"Una noche de esas Felisberto leyó el* ***Bartleby,*** *de Melville. No puedo olvidarme de aquella vez. Cada vez que leía 'Preferiría no hacerlo', lo decía con una emoción tal, con un compromiso tan grande que uno sentía que estaba participando de ese universo. Felisberto leía maravillosamente bien"*, recuerda Berta, quien admite que el lugar de reunión resultaba bastante atractivo. *"Nos gustaba por toda la connotación que ese lugar tenía: la patología atrae"*.

EL PIANO PERDIDO. Hacia el año 1940 el pianista Hernández perdía fuerza y vigor frente al Felisberto literato. Pero Berta recuerda dos anécdotas musicales de Felisberto. *"Una vez fui a un concierto que dio en Montevideo. Tuve una impresión que cuando se la comenté a él le gustó mucho. Le dije que cuando tocaba lo hacía con el mismo espíritu que cuando escribía. El abrió grandes los ojos y me dijo: 'Eso es verdad. Es la primera vez que me lo dicen'. Me parece un aspecto importante de su personalidad, porque estoy seguro de que fue muy sincero con lo que me dijo."*

El segundo recuerdo fue tiempo más tarde y lejos de Montevideo. Además de reunirse en la torreta del Rex o en el Hospital Vilardebó, el grupo de amigos de los Cáceres solían ir los fines de semana al balneario Solís a pasear y, claro, charlar. Allí el azar deparó una sorpresa a Felisberto. *"Un grupo pequeño de la gente de Cáceres, nos tomábamos el tren y nos íbamos al Cerro de las Animas. Nos bajábamos en la estación del balneario Solís, donde había un parador, y luego empezábamos a subir. Llegábamos o no llegábamos a la cumbre de acuerdo al gusto. En eso pasábamos el día. Luego, a la noche, bajábamos. Varias veces nos acompañó Felisberto. Era muy pintoresco subir con él, porque siempre tenía sus charlas. Algunas veces bajábamos temprano y nos gustaba ir al balneario, que quedaba a unos dos kilómetros, para ir al Chajá, el parador de quincha. Incluso, a veces, pasábamos la noche allí. Y ahí había un piano. La primera vez que va Felisberto se acerca al piano, lo toca un rato, se da vuelta y nos dice: 'Este piano es mío. Lo han pintado, pero es el mío'. Fue muy emocionante. Mire que encontrar su piano en el Chajá. Estaba todo pintado de blanco. Fue una mezcla de alegría, tristeza, reencuentro"*.

MALDICIONES Y EPITAFIOS. Con los años, Berta y Hernández se dejaron de ver, alejados por sus respectivas actividades. Pero por la década del '40 fueron, pese a una diferencia de edad de casi 20 años, muy cercanos. Actualmente, Berta recuerda a su viejo compañero de andanzas como un tipo *"muy expansivo y ocurrente. Era muy creativo, inventaba con mucha facilidad cualquier cosa. En una cena, en un restaurante en la Ciudad Vieja, recuerdo que estábamos con Esther y Alfredo Cáceres, y él nos dice: ¿Pero ustedes no saben las maldiciones gitanas? Y ahí contó varias, de las que recuerdo nada más que dos. 'Que el día que te mueras tengas una agonía como la que tiene un pájaro en las manos de un niño'. Es preciosa, qué observador. Y la otra. 'El día que mueras tendrás una penosa agonía, pues se romperán las ruedas de tu ataúd y a patadas llevarán tu féretro al sepulcro'. Qué gracioso"*.

Según Berta pocas veces mencionaba si estaba en algún proyecto literario y sólo de tanto en tanto leía algo que estuviera escribiendo. Pero Berta rememora una de esas veces. *"No recuerdo si fue él o Cáceres que me contó que estaba trancado con* ***El caballo perdido.*** *Entonces Cáceres le dijo que escribiera sobre lo que le estaba pasando, sobre la tranca. Y si se relee* ***El caballo perdido*** *se ve que hay una especie de autoanálisis del autor sobre lo que está escribiendo"*.

Nunca, sin embargo, lo vio anotar alguna idea. *"Tenía buena memoria. Y por eso me pasó una cosa muy graciosa. Una vez estábamos en la casa de un amigo mío con su señora y Felisberto, que lo había llevado yo. Y yo, sin pensar, levanto una copa de vino y digo: 'a la memoria de Felisberto Hernández'. Cuando me di cuenta lo que había dicho me quería morir, era como si lo hubiera dado por muerto, un insulto. Él salta y dice: 'Yo le voy a pedir autorización para utilizar eso, que es formidable. El otro se murió. Acaba de nacer un nuevo Felisberto'. Le encantó, le pareció fantástico. Yo no había querido decir eso, yo quería como hacerle un homenaje. Pero el tenía mucho sentido del humor y no estaba en lo formal, porque si estuviera en lo formal me hubiera increpado, se hubiera ofendido. Ahí está cómo captaba lo creativo literario, lo estético. El se interesaba en lo inconsciente pero no de manera racional. Tal vez le interesara a posteriori, pero no en la primera vivencia. El tenía una captación fenomenológica intuitiva, directa, pero trabajaba como un artista, no como un psicólogo, no interpretaba racionalmente. Sin embargo, no se quedaba únicamente en lo sensorial, iba al trasfondo. Era un verdadero creador."* ●

Cortázar/Felisberto

Las razones de

Alberto Giordano

EL CASO DE CORTÁZAR parece ser el de un escritor que durante mucho tiempo se cuidó de no dejar que lo sentimental ingresase en su obra sin antes haberlo sometido a un cuidadoso trabajo de distanciamiento irónico o humorístico. Cuando finalmente se decidió a incursionar sin reservas ni prevenciones en ese universo misterioso que es el de los sentimientos liberados del dominio de la inteligencia, recayó inadvertida y gozosamente en excesos que su propio oficio y buen gusto de antaño identificarían tal vez como arrebatos de sentimentalismo. La distancia demasiado calculada de los comienzos, lo mismo que el espectáculo de la proximidad, en el que se puede adivinar la conformidad consigo mismo de un autor seguro de su nivel, que se supone a resguardo de cualquier recaída estética, le vedaron a su escritura la posibilidad de un encuentro auténtico con lo sentimental. Las razones de este pequeño drama en dos momentos antagónicos pero complementarios hay que buscarlas seguramente en el predominio que tiene la inteligencia dentro del arte literario de Cortázar, una inteligencia entrenada en el cuestionamiento de sí misma pero siempre demasiado firme como para dejarse conmover verdaderamente, hasta el punto de su debilitamiento y su descomposición, por lo que se le escapa.

DEL TRATO CON LO SENTIMENTAL. Las simplificaciones a las que la inteligencia somete lo sentimental cuando se lo apropia para mantenerlo a distancia, son complementarias de la declinación de lo sentimental en sentimentalismo cuando la inteligencia baja la guardia y condesciende a la familiaridad con lo que supone fuera de sí, en otro nivel estético e intelectual. Cortázar pasa de la reticencia frente a lo que se le aparece como un cuerpo extraño que podría contaminar la consistencia y el valor de su obra, a la exhibición directa de sus sentimientos ("esto es lo que amo") como motivación para escribir. Entre uno y otro momento, como una realidad de la que acaso presiente su singularidad pero en la que teme extraviarse, lo sentimental, en sí mismo, en su misteriosa familiaridad, permanece inabordado.

La presencia sucesiva de estos dos modos en los que se cristaliza el trato literario de Cortázar con lo sentimental se puede verificar no sólo en su obra narrativa, sino también en su obra crítica. En un primer momento, que va desde las notas sobre Artaud y Marechal, pasando por los ensayos de poética del relato ("Algunos aspectos del cuento" y "Del cuento breve y sus alrededores"), hasta llegar a la presentación de **Paradiso**, sus intervenciones críticas exhiben un saber literario que se formula desde una perspectiva marcadamente personal. Lo hace tanto por el estilo cada vez más idiosincrásico de la argumentación como por la referencia a su propios modos de hacer literatura presupuesta en los argumentos. Cortázar escribe ensayos, y entonces no se priva de exponer su subjetividad de autor y lector a propósito de cualquier tema, pero lo hace, a la manera de los buenos ensayistas, para someterse él mismo a la prueba de la literatura. Después, por causas que habría que elucidar (tal vez la consagración, tal vez la edad), sobreviene una recaída narcisista. Las intervenciones críticas ya no son una ocasión para interrogar los propios límites, sino para autocelebrarse. Es el momento de los ensayos que pertenecen al género "Yo y otro escritor": yo a propósito de los otros, los otros reducidos a las autofiguraciones del yo.

Cortázar prologa las obras completas de Arlt ("Roberto Arlt: apuntes de relectura") como si recorriese un álbum que guarda fotos de su juventud: ahí está "mi Buenos Aires de los años cuarenta", ahí la atmósfera familiar en la que me crié, ahí los avatares de mi formación, y junto a mí, siempre, solos uno y otro, uno con otro, mi fiel amigo Arlt. Acaso le podamos disculpar la empalagosa familiaridad con la que trata al autor de **Los siete locos**, pero lo que resulta intolerable es la condescendencia con la que juzga su obra. Arlt, que no gozó de la formación artística e intelectual que les tocó en suerte a Borges y a él, *"con todo su genio* [tuvo] *que debatirse durante años frente a opciones folletinescas o recursos sensibleros y cursis que sólo la increíble fuerza de sus temas vuelve tolerables"*. La condescendencia es sólo comparable en este punto a la falta de sensibilidad: ¿cómo no advertir, tan sólo leyendo sus asombrosas invenciones, que Arlt escribió a partir, y no a pesar de los excesos folletinescos y sentimentales?

FELISBERTO ENTRE CRONOPIOS. El ensayo más representativo de esta vertiente autocelebratoria es seguramente "Felisberto Hernández: carta en mano propia". La familiaridad en el trato con el otro es aquí absoluta. Cortázar resuelve el prólogo a una antología de Felisberto escribiéndole una carta personal, la clase de cartas que se dirige, más que a un amigo, a un hermano. De hecho, la carta quiere ser leída como la respuesta a un sorprendente "signo de hermandad" que Cortázar recibió leyendo el epistolario de Felisberto. En el encabezamiento de una carta fechada a fines de 1939, descubre que, en medio de una penosa gira de conciertos por la provincia de Buenos Aires, Felisberto pasó por Chivilcoy, la ciudad en la que él vivía por entonces, cumpliendo un destino también penoso de profesor normal. Aunque el encuentro no pudo ocurrir porque ya había regresado a Buenos Aires el día de la actuación de Felisberto, la proximidad que en esa ocasión alcanzaron sus respectivas "órbitas" le es suficiente a Cortázar para reconocer en el episodio azaroso la revelación de su identidad secreta, de su hermandad espiritual con el autor de **Las hortensias**. De estar aquella noche en el Club Social de Chivilcoy, conjetura, nada hubiese impedido que, ignorándolo todo el uno del otro, se *reconociesen* (el subrayado es de Cortázar).

La carta-prólogo releva algunas otras coincidencias, menos azarosas, menos sorprendentes, y de la literatura de Felisberto no dice prácticamente nada, salvo la obviedad de que la conoce y admira de otra manera quien ha tenido, como el propio Cortázar, vivencias de la vida pueblerina semejantes a las que cuentan sus narraciones. Desde luego, no tiene en sí mismo nada de malo que en un ensayo dedicado a un escritor no se hable de su literatura. No sería la primera vez que se ilumina indirectamente el sentido de una obra a partir del recuerdo de una anécdota biográfica. Menos objetable aún resulta el hecho de que un escritor se apropie de otro y de su literatura cuando ensaya una aproximación de conjunto; acaso no haya otra forma de leer. Lo molesto de la misiva cortazariana es el empobrecimiento al que parece querer someter la obra de Felisberto y su imagen de escritor anómalo por la forma en que se los apropia.

"Felisberto, tú sabés (no escribiré «tú sabías»; a los dos nos gustó siempre transgredir los tiempos verbales, justa manera de poner en crisis ese otro tiempo que nos hostiga con calendarios y relojes)..." Cortázar juega a identificarse con el otro sobre la base de una común excepcionalidad: él es tan poco convencional como Felisberto, Felisberto es tan transgresor como él. Lo incómodo es que, tratándose de Cortázar, no podemos dejar de presentir y temer tras ese juego de identificaciones la presencia de un estereotipo, el *cronopio,* proyectándose sobre la legítima rareza de Felisberto para reducirla a un caso más de obvia y ruidosa excentricidad.

Qué destino paradójico el del término *cronopio:* nació como una ocurrencia que buscaba dar nombre a un modo de existencia insólito y enseguida, por obra del propio Cortázar primero, y de sus acólitos después, se convirtió en un estereotipo, en un reductor de excepcionalidad. Cronopio no dice nada de la rareza de alguien porque a lo único que apunta es a imponer el valor de una sola forma, festiva y obvia, de concebir la rareza en general. Cronopio es Cortázar y, a partir de esta primera identificación, cronopios son sus amigos, los artistas que ama, los revolucionarios con los que simpatiza y, claro, sus lectores, sobre todo si son jóvenes. Como todo estereotipo, expresa un punto de vista moral, un criterio de valora-

un desencuentro

Ombú

ción unívoco: los cronopios viven la vida como debe ser vivida, para escándalo de los serios y los solemnes (a veces da la impresión que el escándalo, tan fácil, tan banal, es la razón última de su existencia).

¿Qué tiene que ver con este imaginario eufórico en el que la excentricidad individual supone siempre la del grupo de cómplices, la melancólica e inasimilable rareza de Felisberto, *"un vagón desenganchado de la vida"* (**El caballo perdido**)? Nada. El personaje de Felisberto (y él mismo como personaje de su obra y de su vida) está demasiado solo, solo hasta de sí mismo, como para querer complicidades festivas.

El cronopio argumentará, para forzar su asimilación al grupo, que el personaje de Felisberto también es, como él mismo, un caso de hombre-niño. Pero otra vez la proximidad circunstancial servirá para hacer más visible una diferencia irreconciliable. El hombre-niño cortazariano es un adulto que, a diferencia de los otros, *"no ha renunciado a la visión pueril"* ("Del sentimiento de no estar del todo") y la exhibe como un atributo inconfundible de su provocadora singularidad. Es un adulto que también es un niño, pero un niño reducido a la imagen inevitablemente convencional que puede hacerse de él un adulto: un "monstruito". Sin renunciar a los poderes de la madurez (lo que en términos literarios puede traducirse como "pleno dominio del oficio"), el cronopio disfruta al mismo tiempo del espíritu juguetón e indisciplinado de la infancia. ¿Cómo no habría de hacerlo "terriblemente feliz" esta condición doble, si gracias a ella suma posibilidades sin perder a cambio nada verdaderamente importante?

El personaje de Felisberto es una figura realmente ambigua en la que se corporiza un desdoblamiento antes que una duplicación. Es *alguien* (ni niño ni adulto, ni la suma de ambos) incapaz de alcanzar la madurez porque continuamente lo asalta su infancia como el recuerdo y la promesa de un tiempo de puras posibilidades en el que nada tiene comienzo ni fin. Más que una figura, es un proceso múltiple en el que al mismo tiempo que se inauguran formas inéditas de percepción, las que remiten a la mirada infantil, se debilita y entorpece el dominio que el adulto ejerce sobre sí mismo y sobre lo que hace. De allí la perturbadora simultaneidad de goce y angustia que signa sus apariciones. Es un adulto entontecido por sus ocurrencias infantiles o, para decirlo con una conmovedora imagen de **El caballo perdido**, *"un niño cansado y viejo"*.

LA NARRACIÓN DE LA INFANCIA. De la ambigüedad de su personaje, que es tanto narrador como protagonista y, por detrás de esas dos funciones, la fuerza que les da sentido, se deriva el carácter fragmentario e inacabado de las narraciones de Felisberto. Si para Cortázar el cuento debe ser una esfera cerrada, perfecta y autosuficiente, Felisberto sólo puede escribir relatos abiertos y a veces desprolijos porque en ellos se realiza el proceso de extrañamiento y descomposición de la perspectiva adulta. En **Tierras de la memoria** o en **El caballo perdido**, la narración de los recuerdos es obra de una mirada desconcertante en la que se recupera el asombro y la falta de fijeza de la mirada infantil. Por eso las imágenes que se van encadenando para tramar las historias, según un ritmo de apariciones y desvanecimientos imprevisible, tienen una soltura y una fuerza de sugestión incomparables. La mirada fascinada que recuerda e imagina en la escritura de estas narraciones no es simplemente la mirada de un niño tal como la representa el arte literario de un adulto (un ejemplo eficaz, muy logrado de esto se lo puede encontrar en "La señorita Cora" de Cortázar). Es en cambio una mirada que presentifica, a través de visiones sin edad, tiempo ni lugar fijos, la imposibilidad y el deseo inclaudicable de recuperar el universo infantil, de revivirlo tal como efectiva y misteriosamente ocurrió, en su dichosa y temible inocencia.

Liberado, casi sin esfuerzo y sin conciencia, del dominio que la inteligencia ejerce sobre la invención, el arte literario de Felisberto incursiona decididamente en lo sentimental. Reanima los sentimientos dormidos en los que viven las imágenes de la infancia, preservándose inmediatamente, a fuerza de ambigüedad, de una eventual caída en el sentimentalismo. Por eso no necesita de la ironía o el humor cuando emprende esas incursiones, porque sabe que es necesario abandonarse a la ternura y la melancolía si se quiere fijar en palabras el vértigo de la visión infantil. Felisberto es un artista capaz de proezas tales como profundizar en *"el misterio de la estupidez"* ("El acomodador") sin ceder a la tentación de ponerse por encima de lo narrado para hacerle guiños a un lector cómplice. Cómo no imaginar entonces cuánto más conmovedor hubiese resultado, en uno de sus cuentos, el recuerdo del pianista famélico que una noche destrozó a Schubert para el entusiasmo de una platea provinciana. Al recordarlo en su escritura, Felisberto hubiese sido el testigo incómodo y divertido que fue Cortázar, pero también el pianista arrebatado y el público delirante.

PLACERES IMPREVISTOS. Una diferencia más: el de Cortázar es un arte del efecto logrado, el de Felisberto, un arte de la suspensión (sin suspenso) y de las afecciones indirectas. "Axolotl", "El otro cielo" o "Lejana" transmiten al lector la satisfacción por el acuerdo entre las intenciones y el resultado, por el proyecto cumplido con elegancia e inteligencia. En las narraciones de Felisberto el lector descubre otra clase de placeres acaso más intensos porque nadie los había previsto, los que derivan del encuentro con una forma imperfecta, con apariencias de borrador, capaz de aludir a las cosas esenciales de la vida, esas cosas difíciles de identificar pero que se reconocen como propias. En "Nadie encendía las lámparas" o en "El caballo perdido", el desarrollo anómalo de las historias va dejando la impresión de que algo quedó fuera, algo que no se pudo contar (por falta de oficio o porque no estaba en su naturaleza ser contado) pero que es la razón secreta del relato y de la atracción que ejerce: desde ahí viene y hacia ahí se dirige el movimiento de la narración. Como la infancia para el que la recuerda, la sueña o la escribe, el sentido de las narraciones de Felisberto es, para el que las lee, algo encantador, evidente e inasible.

Mientras Cortázar escribe la necesidad y el deseo de buscar lo insólito, la escritura de Felisberto realiza el encuentro con lo excepcional más acá de cualquier programa y cualquier moral sobre el valor de los hallazgos. En el universo encantado de su literatura, la experiencia de lo desconocido es condición y no término de la búsqueda, de la invención de procedimientos formales para avanzar sobre lo que no se sabe sin alterar su *"intrínseca impenetrablidad"* (**Por los tiempos de Clemente Colling**). Esta diferencia, en la que se condensan todas las anteriores, presupone una final: la diferencia entre el lector al que apunta Cortázar y el que imaginan las narraciones de Felisberto.

Cortázar, como se sabe, reclama un lector cómplice, un lector cronopio, modelado a semejanza de su propia imagen. Atrapado en un juego de identificaciones que lo condena a una muy disciplinada libertad, el supuesto cómplice no es en realidad más que un espectador de las búsquedas de otro que acepta olvidar su propia singularidad con tal de que se lo incluya dentro del prestigioso grupo de los excéntricos. Se identifica con la voluntad de transgredir representada en un texto, sin aventurarse él mismo (porque acaso tampoco lo hizo el autor) en el desborde de ningún límite, apostando a que se le reconozca ese impulso transgresor como uno de sus atributos.

Escritas *"con muy poca intención y con poco producto del pensamiento"* ("Manos equivocadas"), las narraciones de Felisberto se imponen al lector sin imponerle nada, ninguna imagen con la que identificarse, ningún valor a encarnar. Parecen escritas para nadie, por eso pueden alcanzar lo desconocido de cada uno. El raro encantamiento que provocan suspende la oposición simple y demasiado convencional entre cómplice y pasivo. Cuando comienza a leer y descubre que las palabras ya se convirtieron en visiones, el lector de Felisberto cae en una vertiginosa inmovilidad, como quien dice, en una pasividad laboriosa. No agrega nada a lo que lee, no interpreta, no juzga, únicamente realiza los gestos necesarios para dejar que en su sensibilidad resuenen, hasta adormecerlo y volverlo más sensible, las tontas ocurrencias de un narrador insólito, que no se sabe de dónde salió. ●

Los libros

Fulano de tal, J. Rodríguez Riet, 1925.
Libro sin tapas, Rocha, Imprenta La Palabra, 1929.
La cara de Ana, Mercedes, 1930.
La envenenada, Florida, 1931.
Por los tiempos de Clemente Colling, González Panizza, Montevideo, 1942.
El caballo perdido, González Panizza, Montevideo, 1943.
Nadie encendía las lámparas, Sudamericana, Buenos Aires, 1947.
Las Hortensias, en Escritura Nº 8, dic. 1949. Con ilustraciones de Olimpia Torres.
La casa inundada, Alfa, Montevideo, 1960.
Tierras de la memoria, Arca, Montevideo, 1965. Escrito en 1944.
Diario del sinvergüenza, Arca, Montevideo, 1974.
Obras completas, anotadas y prologadas por José Pedro Díaz. Primera edición en 6 tomos, Arca, Montevideo, 1967-1974. Edición definitiva: en 3 tomos, Arca, Montevideo, 1981-1983. A fines de ese último año Siglo XXI de México las editó bajo la dirección de David Huerta; aunque se reprodujeron textualmente inéditos y anotaciones, no se menciona su origen en la edición montevideana. Lo mismo se repitió con las **Oeuvres Complètes** traducidas en 1997 al francés por Gabriel Saad y Laure Guille-Bataillon. ●

Torres García y Felisberto

Las relaciones constructivas

Wilfredo Penco

SE HA COINCIDIDO en reconocer la ascendencia ejercida por Carlos Vaz Ferreira, primero, y por Jules Supervielle, más tarde, en la trayectoria intelectual de Felisberto Hernández. Apenas se ha señalado, en cambio, a un tercer posible maestro, Joaquín Torres García, figura relevante en el ámbito de las manifestaciones plásticas y la teoría del arte.

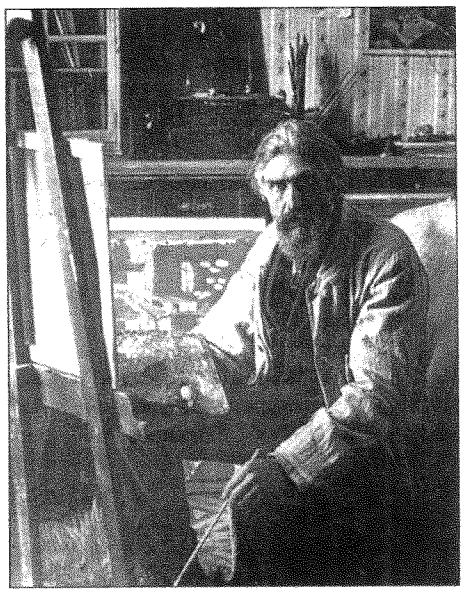
Torres García llegó a Montevideo, proveniente de España, el 30 de abril de 1934. Habían pasado más de cuatro décadas desde su partida. Regresaba rodeado de un aura propicia a la consagración. Al puerto lo fueron a recibir destacadas figuras de la cultura uruguaya, como Julio J. Casal, Fernando Pereda, María V. de Müller, Milo Beretta, Gilberto Bellini, Alberto Zum Felde, Domingo Bazurro y José Luis Zorrilla de San Martín.

A ese grupo no se incorporó Amalia Nieto, joven pintora formada en el Círculo de Bellas Artes, que había viajado a Francia en 1929 (cuando Torres y su familia todavía residían en París) y asistido a clases dictadas por André Lhote y a la Academia de la Grande Chaumière. En Europa no se encontraron. Tampoco en el puerto montevideano, cinco años después. Pero al día siguiente del arribo, ella visitó a Torres García, según ha dado testimonio, y adhirió, con fervor, a los lineamentos doctrinarios que fueron la base de la Asociación de Arte Constructivo y se convirtió de inmediato en una de sus más entusiastas discípulas.

Su familia compartió ese entusiasmo, en particular su padre, el prestigioso médico Manuel Nieto, que colaboró de modo muy significativo en la promoción del maestro uruguayo en el país. Por lo pronto, puso a disposición del pintor su casa en Duvimioso Terra y Colonia, donde Torres García expuso, dictó conferencias, clases y lecciones.

"Era como un apóstol", recuerda Amalia, transcurridas casi siete décadas. *"Lo endiosaba"*, confirma, memoriosa, y sin arrepentimiento. *"Haber compartido con él esos años fue una de las instancias más felices de mi trayectoria como pintora"*. Aunque venía de recibir otras enseñanzas, se adaptó sin dificultad a nuevas reglas y técnicas que la marcaron para siempre, y su personalidad artística, proclive a la renovación, quedó consolidada.

LA ESTRUCTURA DEL ESCRITOR. Amalia había conocido a Felisberto Hernández antes de su viaje a Europa y a su regreso ambos coincidieron en las tertulias que se formaban en la casa del Dr. Alfredo Cáceres —médico psiquiatra—y Esther de Cáceres —poeta y también médica—, lo que derivó en una intensa relación afectiva. En 1937 contrajeron matrimonio y al año siguiente nació su hija Ana María. De ambos acontecimientos To-



Torres García en su taller

rres García tomó nota en unas libretas en las que registraba, a modo de ayuda memoria, las actividades de más significación cumplidas cada día: 1937, *"Martes 12 de enero: Reunión en homenaje a los Felisberto-Amalia"*. *"Jueves 14 de enero: Hoy se casan Amalia-Felisberto"*. 1938: *"Martes 8 de marzo: Amalia ha tenido una niña"*. *"Sábado 12 de marzo: Ido a ver a Amalia que ha tenido una nena"*.

Cuatro años antes, el 3 de octubre de 1934 había anotado por primera vez la presencia de la "Sta. Nieto" en su casa, presencia que se repetiría con frecuencia durante los meses y años que siguieron. El 7 de diciembre, también de 1934, quedó registrada la visita, por la noche, del doctor Alfredo Cáceres y de *"un músico"* al que no nombra pero que probablemente sea Felisberto. Cuando, al año siguiente, en la agenda de 1935, llegue al miércoles 5 de junio, dejará consignado: *"Han venido:* [Carmelo de] *Arzadum,* [Carmelo] *Rivello, Cáceres y Hernández (músico)"*. Este había publicado solo los pequeños "libros sin tapas" —bajo la influencia de Vaz Ferreira— y aunque ya entonces su vocación literaria tomaba cada vez más cuerpo y fuerza, era sobre todo conocido por su actividad como pianista. Torres fue a oírlo el 29 de junio de 1935 —tal vez en un ensayo— y el 5 de julio en un concierto, según está anotado en su agenda. El último día de ese mes participó, haciendo uso de la palabra, junto a Esther de Cáceres y Alberto Zum Felde, en un homenaje a Felisberto que se llevó a cabo en el Ateneo de Montevideo.

Esta relación de amistad, y de recíproca consideración intelectual, se fue profundizando, en otras documentadas instancias. El 20 de noviembre de 1935 apareció **Estructura**, libro fundamental para las enseñanzas del arte constructivo, y entre los firmantes de apoyo a ese acontecimiento editorial figuraron Amalia Nieto y Felisberto Hernández.

No es posible afirmar de modo categórico cómo influyó este libro en el proceso literario de Felisberto, pero la idea de construcción —quizás no en el sentido estricto que le asignaba Torres, concebida, por lo demás, para otro tipo de manifestación artística— pudo haber incidido en el proceso de elaboración de **Por los tiempos de Clemente Colling**, su primera obra que presenta una índole estructurada, a diferencia de los breves títulos que la precedieron, los libros sin tapas. Esta nueva narración fue escrita en la época de su matrimonio con Amalia Nieto y su amistad con el maestro del universalismo constructivo y publicada en 1942 por González Panizza. Auspiciaron la edición trece personalidades entre las que se contó Joaquín Torres García (también Alfredo Cáceres). Fundamentaron su auspicio *"en reconocimiento por la labor que este alto espíritu ha realizado en nuestro país con su obra fecunda y de calidad como compositor, concertista y escritor."*

José Pedro Díaz, biógrafo de Felisberto y responsable de la edición póstuma de sus **Obras completas**, ha señalado que *"el influjo o, si se quiere, la enseñanza de ambos maestros, Vaz Ferreira y Torres García, operaron sin duda sobre Felisberto de manera coincidente, y eso aunque no hubiera acuerdo entre ellos; por el contrario, a Vaz Ferreira le disgustaba la prédica de Torres García a propósito del constructivismo [...] pero eso no impidió que Felisberto pudiera recibir del pintor sugestiones que eran afines a lo que su propia naturaleza le reclamaba y que, por otra parte, en nada se oponía a las enseñanzas de Vaz Ferreira"*. Por su parte, Gabriel Saad, traductor al francés de la obra felisbertiana, sostuvo que *"Felisberto ha construido algunas de sus obras con el rigor que ese gran pintor [*Torres García*] se imponía a si mismo y enseñaba a sus discípulos"*.

En 1936 Amalia Nieto pintó un óleo constructivo al que puso por título "Homenaje a Felisberto Hernández". En "Motivos de pintura", artículo fechado en octubre de 1936, y publicado en **Círculo y Cuadrado** (Nº 3, Montevideo, febrero de 1937), Amalia reflexionó, con cierto afán lúdico, a propósito de líneas, ritmos, colores y armonía, y en torno a los problemas de la representación, no ajenos, por cierto, a los que se planteó el propio Felisberto en su literatura. La pintora escribió también, en *El Plata,* sobre la obra de Torres García (1937).

Los contactos de Amalia Nieto y Felisberto Hernández con Torres fueron asiduos, en particular, entre 1934 y 1943, casi una década. Las relaciones familiares alcanzaron un intenso nivel de confianza y amistad. Ella, sobre todo, visitaba a la familia Torres casi todas las semanas y los acompañaba en paseos por Carrasco y otros lugares montevideanos. El catálogo de una exposición de sus pinturas constructivas inaugurada en Amigos del Arte el 11 de mayo de 1936, fue prologado por Torres García. También Felisberto, solo, en compañía de Amalia o junto al doctor Cáceres, concurrió muchas veces a conversar con el maestro o lo recibió en su propia casa. Hasta llevó a su hermana Deolinda a conocerlo. No hay duda de que la personalidad del pintor y teórico del arte tuvo ascendencia sobre el músico ya convertido en escritor.

PUENTES DE UNIÓN. Por lo menos otros dos puentes se tendieron entre ambas relevantes figuras de la literatura y el arte. La importancia que el Dr. Alfredo Cáceres tuvo en la vida de Felisberto Hernández y también en la de Torres García, ha sido resaltada en va-

F.H. y Amalia Nieto

rias oportunidades. Propagandista incondicional, junto a su esposa Esther de Cáceres, del arte constructivo, en 1941 dio a conocer un trabajo titulado *Joaquín Torres García. Estudio psicológico y síntesis de crítica.* En sus páginas escribió: *"No hay belleza donde no percibimos algo extraño, decía Edgar Poe, y si es exacto, y al decir extraño, quiere referirse a algo misterioso que nos atrae en las creaciones de arte, en las obras de Torres García podemos decir que es la primera y más llamativa de las características."* Estas consideraciones podrían aplicarse, sin inconveniente, a la obra de Felisberto Hernández, en la que lo extraño y lo misterioso operan como elementos intrínsecos. Cáceres también se ocupó de la obra de Felisberto. Con motivo de la aparición de **El caballo perdido** en 1943, publicó un elogioso comentario, como lo recordó Norah Giraldi, primera biógrafa de Felisberto.

Según hizo notar la misma estudiosa, Felisberto visitaba a Cáceres en los hospitales Vilardebó y Pereira Rossell, interesado en los casos que el psiquiatra atendía. La misma estudiosa ha contado cómo después de haber acompañado al Dr. Cáceres en la visita a domicilio de una paciente en la Ciudad Vieja, fagocitó esa visita en la escritura de "El balcón".

El otro personaje que constituyó un puente tendido entre el pintor y el narrador, aunque sus ideas no tuvieron necesariamente la misma resonancia en ambos, fue el sicólogo polaco Waclaw Radecki (1887-1953) que trabajó activamente en Brasil, Argentina y Uruguay y organizó el I Congreso Latinoamericano de Psicología en Montevideo en 1950. Autor de **Tratado de psicología** (1933) y **Psicopatología funcional** (1935), a sus conferencias dictadas a fines de 1935 y principios de 1936, Torres García asistió con una puntualidad que llama la atención, dadas sus escasas salidas a este tipo de acontecimientos en esa época. Felisberto, algo más tarde, entre 1942 y 1946, frecuentó el Centro de Estudios Psicológicos que funcionó bajo las orientaciones de Radecki.

DIVORCIO Y SEDIMENTOS. En 1943 se produjo la separación de Amalia y Felisberto y este publicó **El caballo perdido**, segundo relato largo en el que la peculiar estructura pone en evidencia una concepción sedimentada a la luz de un proceso en curso.

Dos años antes, ya disuelta la Asociación de Arte Constructivo, y muerto su padre en 1940, Amalia Nieto se había desvinculado del taller orientado por Torres García, pero siguió relacionada con el maestro y su familia.

En las agendas de Torres García, el nombre de Felisberto Hernández comenzó a hacerse menos frecuente y fue siendo sustituido por el de otro escritor, Juan Carlos Onetti, ya presente en la libreta de 1938.

En 1946, auspiciado por Supervielle, que tanto incidió en su obra, Felisberto viajó a París y se encontró con Eduardo Díaz Yepes y Olimpia Torres.

Tras su regreso a Montevideo, en 1949, ya muerto Torres García, el cuento "Las Hortensias" de Felisberto se publicó con ilustraciones de la hija mayor del maestro. Pero ésa es otra historia de encuentros y desencuentros. ●

Con Olimpia Torres

La ilustradora de "Las Hortensias"

W. P.

DESDE SUS VIVACES ojos celestes irradia una personalidad a la vez pragmática e imaginativa, en la que se entrecruzan alegrías y desgracias ocurridas a lo largo de casi un siglo. A los 91 años asumidos con entereza, Olimpia Torres sigue viviendo en la casa-taller que compartió con su marido, el escultor español Eduardo Díaz Yepes, en Punta Gorda, tras su último regreso a Montevideo, en 1947. Esa casa, habitada de recuerdos, fue visitada, décadas atrás, por Felisberto Hernández, amigo de Yepes y de ella misma, que fue su ilustradora.

Hija mayor de Joaquín Torres García y de Manolita Piña, Olimpia acompañó a su familia en sus viajes por Francia, Italia y EEUU. Alumna de Amadée Ozenfant, expuso en París, como antes en Barcelona, sus trabajos de juventud. En 1934, junto a sus padres, hermanos y esposo viajó a Montevideo, para regresar más tarde a España donde padeció los sufrimientos de la guerra civil. En 1946 estuvo becada en Francia por el gobierno de ese país. Finalmente se radicó en Uruguay donde diseñó escenografías y vestuarios para la Comedia Nacional. Sutil dibujante, entre sus obras se cuentan las memorables ilustraciones de la primera edición de **Las Hortensias** de Felisberto Hernández en la revista *Escritura* (diciembre de 1949), de la que circuló en separata.

"A Felisberto lo conocí en la casa de mi padre, a quien solía ir a ver", recuerda Olimpia. *"Allí lo vi por primera vez. Fuimos muy amigos. Nos leía lo que escribía. Era muy interesante. Después lo traté cuando venía al taller de Yepes, que estaba en nuestra casa. Era muy vivaz, cómo hablaba, cómo narraba, un poco como Espínola, el cuentista, pero más chispeante. Era bárbaro, con mucho humor.*

Me acuerdo que un día, al ver en el taller la cabeza de Beatriz, la hija de Eduardo Víctor Haedo, que Yepes había hecho, Felisberto empezó a fabular con ella, diciendo que era de una reina africana y no se cuántas cosas más, un cuento larguísimo. Improvisaba con gran facilidad."

Tras lamentarse de no haberlo podido grabar, se retrotrae a los tiempos compartidos en Francia.

ANCLADOS EN PARÍS *"Estábamos en París, y no teníamos casi ropa ni nada, porque era después de la guerra. Le escribí a mi madre, pensando sobre todo en los nenes, a ver si ella podía mandar algo con alguien, y justo era Felisberto el que viajaba a París. Entonces mi madre le entregó ropa para niños y algunas cosas para mí. El pobre Felisberto cargó con la maleta y al llegar me llamó desde el hotel, porque nosotros estábamos alojados en otro sitio —en la Ciudad Universitaria— y me dijo lo que me había traído y que tendría mucho gusto en verme. Y así comencé a tratar a Felisberto. Nos vimos en varias ocasiones. En ese tiempo había muy poca comida en París, todo estaba muy mal. Cuando yo conseguía algo, a veces venía a cenar con nosotros. Nos tratamos con frecuencia".*

La amistad continuó durante 1948, ya todos de vuelta en Montevideo. En 1949 falleció Torres García, y a fin de año apareció publicado el cuento (que su autor llamaba la "novela") **Las Hortensias.**

"Felisberto me pidió que lo ilustrara. Nos hablamos mucho y me decidí a hacer las ilustraciones. A él le gustaron muchísimo".

Una de las muñecas, recostada, con un abanico en la mano, encabeza, junto al título manuscrito, el texto de la narración. La imagen vertiginosa de Horacio, junto a Hortensia, en el triciclo, ocupa una página. Otras dos encantadoras viñetas completan esta original iconografía. Incentivada a comentarlas, pasado medio siglo, la autora se resiste:

"No sé, no puedo explicarlas, fue lo que me sugería el cuento, a mi me gustó mucho su manera de contar. Además, quería mucho a Felisberto. Entonces, las hice espontáneamente, pero no podría decir porqué las hice así. Y además, ahora, me parece como si no fueran mías."

Entusiasmado por esos dibujos, el narrador le pidió que hiciera otros para una futura publicación. Esa fue la causa, según Olimpia, de que la amistad terminara en ruptura.

"Se fue a Buenos Aires con una de las tantas mujeres que tenía", explica, *"porque era una especie de sultán, y allí conoció a otra mujer. Y ésa le dijo que ella le ilustraría los cuentos. Entonces Felisberto se sedujo con ella y publicó otros cuentos con los dibujos de esa señora y, como yo no tenía nada que ver con él, a mi me dejó plantada. Lo mandé a paseo. Porque soy catalana. Le dije que me había traicionado. Y él se defendió: 'Es que esa mujer se metió allí'. '—Sí, sí', le contesté, 'pero las ilustraciones yo ya las había hecho'. Bueno, tuvimos una discusión. Y nunca más lo quise ver. Después me envió a una de sus últimas mujeres, Reina Reyes, que me dijo: 'No tienes que enojarte con Felisberto, ya sabes como es'. Le dije: 'Él será como es, pues yo soy como soy. Me hizo trabajar con esas ilustraciones y terminó publicando las de otra. Eso fue una traición, una porquería. Dile a Felisberto que hizo una porquería'."*

Sin embargo, Olimpia volvió a verlo, poco antes de su muerte.

"Reina Reyes fue muy buena con él. Aunque la había dejado, cuando estuvo enfermo fue a visitarlo al hospital, a llevarle bizcochos y esas cosas. Yo la acompañé una vez. Daba pena verlo en el hospital. Estaba muy abatido. No sé de qué murió al final."

El juicio que el recuerdo deja en la ilustradora de **Las Hortensias**, es concluyente, sobre la obra y el personaje.

"Felisberto, como escritor, era buenísimo. Ahora, un poco exagerado con las mujeres". ●

Dibujo de Olimpia Torres para "Las Hortensias"

Experiencia y creación

El escritor de "lo otro"

Pablo Rocca

DOS VOCACIONES se trenzaron precozmente en Felisberto Hernández: la música y la literatura. De la mano de la primera llega a la segunda, las dos terminan sintetizándose en casi todas sus ficciones. Comenzó a estudiar piano con la maestra francesa Celina Moulié, lecciones a las que concurría acompañado por su madre o por su tía abuela Deolinda, quien acostumbraba castigarlo con severidad. Estos cuadros (clases y castigos) fueron evocados y exorcizados en la *nouvelle* **El caballo perdido**. Casi simultáneamente se asomará la segunda vocación, cuando conoce al escritor José Pedro Bellán (1889-1930), quien ejercía el magisterio en la Escuela "Artigas", de la que Felisberto era alumno. En adelante Hernández frecuentó la casa de Bellán, y hasta recibió de su cuento "Los amores de Juan Rivault" (1922) el plan de trabajo o la idea básica que mucho después expondrá en el relato **Las hortensias** (1949): la animación de muñecas como objetos sensuales.

Pero en aquellos tiempos primeros otro personaje lo deslumbró: Clemente Colling, el pianista ciego que tocaba el órgano en la Iglesia de los Vascos, quien comenzó a darle clases de piano y, casi tres décadas después, se transformaría en uno de sus personajes literarios más entrañables. El joven Felisberto quiere ganarse la vida y la mejor o la única forma que conoce para hacerlo es como pianista. Primero dictó clases particulares, después fundó un modesto conservatorio propio, luego obtuvo una plaza como pianista en un cine mudo, cosa que le dejó varias marcas imborrables. Reina Reyes, su mujer entre 1954 y 1958, testimonió que a Hernández le gustaba mucho ir al cine y que, invariablemente, se sentaba en la primera fila por la costumbre que había adoptado en las épocas en que tenía que acompañar el movimiento de los personajes en la pantalla con sus manos en el piano. Algunos cuentos que escribió en su madurez dan prueba complementaria de esa afición (como "El acomodador"); del cine aprendería los recursos narrativos que pronto pondría en práctica en sus historias: los cambios del punto de vista, la ruptura de la linealidad temporal y hasta, quizá, la "desrrealización" del relato.

Otro encuentro cambiaría su vida y, en buena medida, su trayectoria creativa. En el verano de 1919 viajó a Maldonado; allí conocerá a Venus González Olasa, quien será el promotor de sus conciertos por el interior; allí se enamorará de una maestra de Primaria, María Isabel Guerra. Seis años después se casan y se van a vivir con los padres del novio, otra vez en el barrio Atahualpa. Cerca del domicilio conyugal vivía el filósofo Carlos Vaz Ferreira (1872-1958) en su grande y semiselvática quinta, que Hernández comienza a visitar participando de animosas tertulias en las que se anima a leer sus primeros textos. La literatura es, todavía, una actividad algo secundaria. Por otra parte, Hernández necesita dinero: tiene una familia y su mujer está embarazada. Sin muchas oportunidades de trabajo en Montevideo, prueba suerte —o desgracia— en el interior del país.

PROSAS DE UN RARO. De un pueblo a otro, Felisberto Hernández llena sus numerosos ratos de ocio escribiendo en hoteles o pensiones de mala muerte. Y publicando. Entre 1925 y 1931 salen en imprentas secundarias de Montevideo o de ciudades del interior cuatro libritos: **Fulano de tal** (1925), **Libro sin tapas** (1929), **La cara de Ana** (1930) y **La envenenada** (1931). La crítica de su época ignoró a estos cuadernillos de reducidas dimensiones físicas, del tamaño de una libreta. La crítica de los años sesenta sólo valoró en estos textos una actitud experimental, una preparación para las ficciones mayores. En aquellas "raras" páginas iniciales, en lugar de privilegiar la narración directa de un acontecimiento —a diferencia de la trilogía que forman **Por los tiempos de Clemente Colling** (1942), **El caballo perdido** (1943) y **Tierras de la memoria** (1942-1944)—, a Hernández le interesa investigar la "vida" de los objetos, observar los sucesivos estadios por los que atraviesa la materia, adentrarse en el "misterio" de las formas abstractas. Por encima de todo, cualquiera de estos textos —microcuentos, poemas y hasta una curiosa pieza dramática— domina la tendencia al libre filosofar (**Cosas para leer en el tranvía**; "Diario", de **Fulano de tal**). Al igual que otros autores vanguardistas latinoamericanos, Hernández involucra al lector, lo hace participar activamente de la ficción. Esa lúdica ruptura con los moldes de los géneros literarios era, por entonces, una osadía en casi cualquier literatura de lengua castellana. Cuanto más en Uruguay, donde continuaba reinando la narrativa realista en sus distintas modalidades, en particular en su inflexión campesina, puesto que de esta época son las **Crónicas** de Justino Zavala Muniz, los cuentos criollos de Yamandú Rodríguez y de Francisco Espínola. Por detrás de esta línea imperante prospera en América Latina una familia secreta que comprende —como apuntara Ángel Rama— al argentino Macedonio Fernández, el peruano Martín Adán, el ecuatoriano Pablo Palacio, el venezolano Julio Garmendia, entre otros. Son los enemigos del realismo, los que a la larga serán sus verdugos. Con mucha suerte, se podía admitir que este tipo de literatura rendía pleitesía al dadá, al ultraísmo o, sobre todo, al naciente surrealismo. Para el caso del primer Hernández estas influencias son poco documentables, aunque no sería del todo serio eliminarlas de plano, ya que es posible que hubiera tenido alguna noticia o que lo hubiera movido la curiosidad por esas estéticas rupturistas. Es probable que el onirismo y lo freudiano, profundizado en los cuentos de la madurez, recojan alguna herencia surrealista, como la imagen de las *"piernas de mujer"* que, en "El cocodrilo", bajan una escalera puesta contra un muro de una plaza, mientras el protagonista llora en un banco cercano.

TIERRA Y TIEMPO DE LA MEMORIA. Felisberto dejó de publicar —o, mejor, casi dejó de escribir— hasta 1942. En 1937 contrajo enlace con la pintora Amalia Nieto, quien un año después le dará una hija. Las estrecheces económicas no lo abandonaron y tuvo que volver a los conciertos itinerantes para ganarse la vida. Por ese entonces Hernández aprende taquigrafía e inventa un sistema propio que debió servirle para intensificar su escritura en las horas muertas que padecía en los pueblos de una u otra margen del Río de la Plata. La decisión de postergar la música en privilegio de la literatura nace en esos tiempos.

En la primera mitad de los cuarentas imaginó el ciclo narrativo de la memoria: **Por los tiempos de Clemente Colling** cuenta (evoca) la historia de su maestro de piano; **El caballo perdido** gira sobre los recuerdos y las experiencias propias, y la reflexión sobre el acto de recordar desemboca en procedimiento clave: el caballo como metáfora de la libertad. Este recurso volverá en cuentos como "La mujer parecida a mí" (de **Nadie encendía las lámparas**, 1947) y en el último de sus textos ambiciosos, "Diario del sinvergüenza" (1974). **Tierras de la memoria**, por último, retoma esta tenden-

Con Amalia Nieto e hija Ana María

cia, concentrándose en los catorce años del narrador-protagonista, y se explana en una prosa poética evocativa como la que practica Marcel Proust en **A la recherche du temps perdu.** En estos relatos se afirman algunos elementos de su estilo: la animización de los objetos, el discurso casi coloquial y *naïf*, el uso de imágenes sorprendentes; el aprovechamiento de lo nimio o de lo que a simple vista aparece como irrelevante; el hurgar en el mundo interior del personaje; el empleo del humor, a veces melancólico, a veces paradójicamente triste.

En 1943 irrumpe en la vida de Hernández la escritora Paulina Medeiros (1905-1992), con quien mantendrá una larga correspondencia que ella publicará en 1974 (**Felisberto Hernández y yo**, Montevideo, Biblioteca de Marcha). También en ese año conoce al escritor franco-uruguayo Jules Supervielle (1884-1960), quien significará una influencia personal —y en alguna medida, literaria— de notable gravitación en Felisberto. Supervielle leerá con cuidado sus cuentos y le brindará su apoyo para que obtenga una beca en París, donde el huidizo escritor conocerá a la poeta uruguaya Susana Soca (1907-1959), quien lo llevará unos días a Londres y, algo más importante, dará a conocer en el Nº 1 de su refinada revista *La Licorne* una traducción del cuento "El balcón".

La literatura toma impulso. Ahora Hernández se inclina a la redacción de cuentos que merodean lo fantástico. La mayor parte de ellos ingresarán en el libro **Nadie encendía las lámparas** (Buenos Aires, Ed. Sudamericana); otros se divulgarán en publicaciones periódicas: "El cocodrilo" saldrá en el semanario *Marcha* el 30 de diciembre de 1949 —cuando dirigen las páginas literarias Ángel Rama y Manuel Flores Mora—, el relato "Las hortensias", aparecerá a su regreso a Uruguay en *Escritura* (Nº 8, diciembre de 1949), la revista animada por Julio Bayce.

EL ESCRITOR Y LA CRÍTICA. Con el entusiasmo acumulado en París, con la conquista de un sello decisivo como Sudamericana y con el apoyo de algunos sectores jóvenes en Montevideo, vino también la condena de un núcleo fuerte de la nueva crítica uruguaya. En *Marcha,* Carlos Ramela opinó que **Nadie encendía las lámparas** era un libro inarticulado, inmaduro (9/IV/1948); en *Clinamen* (Nº 5, 1948), el implacable Emir Rodríguez Monegal —quien ya había juzgado con antipatía **El caballo perdido**— estimó que el autor de esos cuentos tenía un torpe manejo de la lengua castellana, que lo lleva a una *"inevitable cháchara, cruzada (a ratos) por alguna expresión feliz, pero imprecisa siempre, fláccida siempre, abrumada de vulgaridades, pleonasmos, incorrecciones".*

En **Nadie encendía las lámparas** emplea la primera persona de la narración. El texto que da nombre al volumen presenta a un escritor que lee una historia ante un auditorio de seres algo extravagantes. El resto de los personajes del libro, es decir aquellos que no son el yo-narrador-protagonista, en términos generales pueden asimilarse a la clase media baja rioplatense, aunque existen algunos burgueses y un nutrido grupo de seres "irregulares": mujeres adiposas, una enana, sujetos de comportamiento atípico. Todo con una buscada carencia de localización específica y una constante indeterminación temporal. Estas características pueden rastrearse desde las primeras páginas, pero se acrecienta en estos cuentos lo que en "Menos Julia" llamará *"alguna rareza que [les] incomoda"*. Esa *"rareza"*, que podría definirse —como lo había hecho en **Por los tiempos de Clemente Colling**— como un intento por *"escribir sobre lo otro"*, hunde las historias en atmósferas oníricas. El tema del doble, uno de los asuntos clásicos de lo fantástico, según observaran Jorge Luis Borges u Otto Rank, se infiltra en varios relatos ("La mujer parecida a mí", "Las dos historias"). El tema del espectáculo —estudiado por José Pedro Díaz— se verifica en la luz que sale de los ojos del protagonista de "El acomodador" y, en particular, en el túnel de "Menos Julia", un cuento de ostensible clave erótica. La irrupción de lo absurdo y, consiguientemente, del humor, se manifiesta en "Muebles 'El Canario'", en el que por efecto de una inyección que se proporciona a los pasajeros de un tranvía, estos pueden escuchar un programa de radio. El *"misterio"*, en el que había ahondado en las *nouvelles* de la memoria, se potencia con la angustia que sacude a muchos de sus personajes, muchas veces producida por la incomprensión de los otros ("Mi primer concierto") o por la falla de la comunicación entre los seres, doblegados por el mundo de la publicidad y hasta del protoconsumo o descartados por la insensibilidad y el reinado del dinero ("Muebles 'El Canario'", "Mi primer concierto", más tarde "La casa inundada"). Como en ninguna otra ocasión, el motivo de la angustia será fundamental en "El cocodrilo". Se trata de la historia de un vendedor de medias que carga con su soledad y sus dificultades económicas por pequeños pueblos de un país, por los que había pasado antes ofreciendo conciertos de piano. La idea de la alienación y la marginación de esa suerte de artista del hambre aparece con nitidez en este cuento, en el que las vicisitudes económicas se encubren tras el manto de un humor autoflagelatorio: *"yo había sacado el segundo premio en las leyendas de propaganda para esas medias. Su marca era 'Ilusión'. Y mi frase había sido: '¿Quién no acaricia, hoy, una media Ilusión?'"*

De nuevo en Montevideo, regresan los siempre inevitables problemas económicos; en su ciudad vuelve a casarse, esta vez con una española que conoció en París (ver recuadro). En 1960 da a conocer el relato "La casa inundada", en el que por lo menos venía trabajando desde 1952, según le dice a Supervielle en una carta. También redacta el fragmentario y experimental "Diario de un sinvergüenza". Con estos textos, especialmente con el primero de ellos, Hernández llega a un alto grado de elaboración literaria y de especulación poética y filosófica. Más allá de sus escasas pero bien digeridas lecturas (Proust, Kafka, Gómez de la Serna, etc.), Felisberto fue plenamente consciente de su tarea. Testimonio de esto son los breves textos que componen una poética personal. "Explicación falsa de mis cuentos", aparecido en *Entregas de la Licorne* (1947), es el más célebre de todos y en él desenvuelve a través de la metáfora de la planta, una teoría compositiva. En otras páginas algo fragmentarias agrega la idea de que sus cuentos necesitan de la oralidad para adquirir su mejor forma y, de hecho, solía convocar a sus amigos para leerles sus textos. Pero nunca como en "Diario del sinvergüenza" había llevado al extremo el fragmentarismo y los planos disociativos, provocando la división de la identidad a la que sólo puede recomponer el acto de escritura. ●

María Luisa/África María

La espía que lo amó

MIENTRAS ESTUVO EN PARÍS, entre 1946 y 1948, Felisberto no sólo trabajó en su obra o padeció por la escasez de cigarrillos, o acarició —pensó que acariciaba— el éxito fugaz. En París se enamoró. Allí conoció a quien, durante décadas, se creyó que se llamaba María Luisa de las Heras, una *"española, modista prestigiosa que estaba en París como refugiada, luego de salir de España, durante la guerra [1936-1939]"*, según informó en 1975 Norah Giraldi. Con ella se casará en Montevideo en 1949, y la convivencia durará apenas un bienio. Tiempo atrás se descubrió que, en realidad, esta mujer no se llamaba María Luisa sino África María, y era una destacada agente de la KGB quien "bajo el seudónimo de Patria" había luchado con sumo riesgo durante la Guerra Civil española, y después de la derrota republicana se dirigió a Moscú. De ahí, según informa José Pedro Díaz, fue enviada a París, donde se integró con no menor intrepidez a la resistencia armada contra la ocupación nazi (**Felisberto Hernández, su vida y su obra**, Planeta, 2000).

María Luisa Las Heras

En Felisberto, un anticomunista convencido, la agente secreta encontró la llave para viajar a Uruguay, país entonces poco exigente con los exiliados, donde pudo radicarse sin documentación alguna o, mejor, regularizar su situación con facilidad. Desde Montevideo África María/María Luisa organizó las actividades de espionaje soviético para toda América Latina y se le asignó la tarea de hacerse responsables de los "ilegales" de Europa. De todo esto, por supuesto, Hernández nada supo, aunque si se lee con atención **Las hortensias** puede sorprender la comparecencia de una modista, así como alguna referencia al espionaje. Hacia 1956 Hernández realizaría audiciones contra el marxismo-leninismo en la radio montevideana Carve, y escribirá dos artículos del mismo tenor en el diario *El Día,* aún no recogidos en libro, publicados el 27 de diciembre de 1957 y el 2 de enero de 1958. ●

La escritura perversa

La pena a mí debida

Soledad Platero

HAY QUE DECIRLO: más que en ninguna otra cosa, Felisberto Hernández fue un talento en el curioso arte de dar lástima. Encontró la materialidad de la pena, su productividad, el rédito que se obtiene al inspirar, menos que compasión, vergüenza. Quien lo lee siente culpa de haber comido dulce de membrillo sin estar de duelo, de haber pasado por alto la gloria de un sol pálido pero calentito, y siente una especie de alivio, un regocijo, cuando ese niño hambriento se roba el cambio, cuando mira lo que no es suyo, cuando engaña y trampea para conseguir algo.

Aunque ubicado por la crítica en la genealogía de los *raros* (prestigiosa familia que integra junto a Lautréamont y Armonía Somers, entre otros), su escritura es menos rara que perversa, y perverso es el vínculo que le permite fabricar con sus lectores. Un contrato fundado en el engaño, pero en un engaño explícito, expuesto, que obliga a una complicidad culposa y cínica cercana a la del **Tartufo** de Molière.

Cualquiera que lea la "explicación falsa" de sus cuentos —aquello de la plantita que crece ajena a la voluntad y los cuidados de su huésped— sabe o supone que es, efectivamente, falsa. Sin embargo muchos estudios lo señalan como un escritor que no forzaba su inspiración de modo voluntario sino que prefería dejarla fluir como algo ajeno, como una voz que escapaba juguetona de algún rincón más profundo y primordial que la razón, la voluntad o la conciencia. Ahora bien: fingir que la propia escritura es algo ajeno instala un terreno de irresponsabilidad civil, y refuerza ese contrato de complicidad culposa, proporcionando una cierta excitación al lector que asiste a las confesiones y, sobre todo, a la explicitación de los procedimientos narrativos (o mejor, *imaginativos*) propios de un inimputable.

Todo parece reproducir la extravagante arquitectura mental de un enajenado, de un niño pequeño o de un idiota. Una primera persona obsesiva y recurrente, pasando por el juego de tiempos superpuestos (el pasado remite siempre a un pasado anterior), la escritura aditiva, o los objetos que se relacionan por contigüidad, hasta los desplazamientos horizontales con frecuentes digresiones que recorren el interior del pensamiento (y describen los fragmentos capturados por la mirada, quitando a los objetos su funcionalidad como integrantes de una gramática y de un sistema, y atribuyéndoles otra función dentro de un universo de cosas aisladas).

LAS TRAMPAS DEL PERVERSO. Pensemos en el niño de **El caballo perdido**, que llega a la casa de la maestra con los ojos *"llenos de todo lo que había juntado por la calle"* y que siente una *"extraña emoción"* imaginando que podría llenarse también de los objetos que hay en el interior de la casa. La idea de no sólo mirar, sino de *apresar* con los ojos lo que es ajeno le resulta estimulante: lo excita y lo reconcilia con su soledad en ese universo adulto y severo donde él es, en buena medida, un intruso. Quién no se ha conmovido alguna vez con la ingenuidad del procedimiento, con el candor de ese nene que cree que puede robar cosas tales como el olor de las magnolias, o apropiarse de un objeto ajeno sólo con mirarlo.

Pero si en **El caballo perdido** el personaje evocado es un niño (y qué niño, a fin de cuentas, no es conmovedor), en "El cocodrilo" nos sorprende un hombre adulto que se presenta a sí mismo como un perpetrador constante, profesional, de robos de esa clase: *"Yo sabía aislar las horas de felicidad y encerrarme en ellas; primero robaba con los ojos cualquier cosa descuidada de la calle o del interior de las casas y después la llevaba a mi soledad"*. El hombre, un viajante de comercio accidental cuya existencia es evidentemente oscura y solitaria, encuentra un intenso goce en esa forma privada del robo: *"Gozaba tanto al repasarla que si la gente lo hubiera sabido me habría odiado"*. Sin embargo, el lector no lo odia. Más bien siente vergüenza por poseer cualquier cosa que pueda ser codiciada con tanta intensidad y, sobre todo, con tanta inocencia. El hipócrita lector juega a que ese hombre grande es, pobrecito, un niño o un abombado. Casi sin advertirlo cae en la trampa del perverso: se deja involucrar y se vuelve cómplice. La perversión no consiste en el *voyeurismo* fantaseado del autor, sino en la exhibición del delito y en su aparente ingenuidad. La confesión de un robo imposible, imaginario (no puede robarse con la mirada aquello que está expuesto) es la garantía de impunidad que le permitirá incurrir en la estafa verdadera.

Avanzada la cosa se revela un detalle extravagante: el llanto falso del protagonista; una rareza fisiológica que lo acerca al acomodador y a sus ojos de linterna ("El acomodador"). El llanto cumple una función práctica dentro de la historia —es el recurso para que el improvisado vendedor consiga vender medias— pero dentro de la obra general de Felisberto no es sino otra de las presentaciones para esa función-gatillo que dispara la complicidad del lector.

No debería importarnos si la persona real llamada Felisberto Hernández era presa de ataques de llanto y accesos de angustia durante su juventud —hipótesis que frecuentemente han manejado estudiosos de su vida como J.P. Díaz—. Lo interesante sería observar cómo un autor inventa un personaje fijo que actúa como protagonista de toda su obra, y cuyo rasgo característico es hacerle creer al lector que se lo deja asistir a una función privada en la que un perverso engaña o roba a algún incauto en beneficio propio. Y que en eso no hay delito, sino inocencia. Y que el ladrón no es un tramposo y un ventajero, sino más bien un desamparado, un *carente*.

Con su hija Mabel.

ESCRITURA DE LA CARENCIA. Eso que alguna crítica ha llamado "escritura de la carencia", esa estética de lo inestable y lo precario (lo precario económico) es el lugar de lo inquietante y de lo poético en la obra de Felisberto. No la miseria, sino la precariedad. No la falta, sino la proximidad de lo faltante. La existencia de algo codiciado y ajeno delimita un terreno movedizo, que se constituye como el lugar de la obra literaria.

La ubicación espacial y la temporal son sólo herramientas del engaño: el verdadero lugar es la distancia entre el deseo y su objeto; el verdadero tiempo es el del robo. Se puede codiciar, engañar y robar —dudosa habilidad que comparten el personaje niño de **El caballo perdido**, el joven acomodador que profana el interior de una casa en "El acomodador" y el hombre grande que se encapricha con una mujer gorda en "Ursula"— pero siempre bajo la mirada compasiva del prójimo. Siempre el *personaje* Felisberto se porta como un insaciable bebé furibundo, incivilizado y hambriento. Vive en estado de perpetua carencia, de voracidad y de exceso. Todo a su alrededor es un botín: los objetos dentro de las casas, las cosas de la calle, la confianza del prójimo. Todo es algo que a él le falta, que decide conseguir y que consigue mediante hurtos o engaños. Y nunca parece un estafador sino una víctima, un desposeído angurriento que compensa su angustia por un instante, para alivio de todos.

La gran figura operativa del engaño es la evocación. El recuerdo que se trae exhibiendo el procedimiento, jugando al hiperrealismo de la memoria, simulando el recorrido que las anécdotas y las imágenes hacen dentro del pensamiento del narrador. Muchas veces se ha considerado que la memoria es la fuente verdadera de la obra de Felisberto Hernández. Más interesante que saber si esto es cierto (lo que supondría repasar su biografía) es considerar que no lo es, y estudiarla como estrategia productiva. Advertir que forma parte del *modus operandi* del ladrón. Que es su cortina de humo. Es el pretexto para robar a plena luz, y es el simulacro para engañar al jurado.

Podría aventurarse que para robar un objeto (un objeto, por cierto, puede ser la confianza de alguien) es buena idea emparentarlo con un recuerdo o con una invención instalada en el pasado. El objeto ya no es ese *objeto*, ya no le pertenece a su dueño, sino que es un objeto anterior, algo de que el autor ha sido o está siendo despojado sin crueldad y sin intención. Eso refuerza la injusticia, pero también la nimiedad del robo que se avecina. Luego es necesario acercarse al dueño con cualquier pretexto, sin decir nunca lo que se codicia. El gran golpe consiste en perpetrar el robo de manera de exhibirlo a los ojos del público pero esconderlo a la víctima para aumentar así su humillación y su pérdida (el secreto evita que el público se solidarice con la víctima). Finalmente se puede olvidar ese objeto y empezar a codiciar el próximo. ●

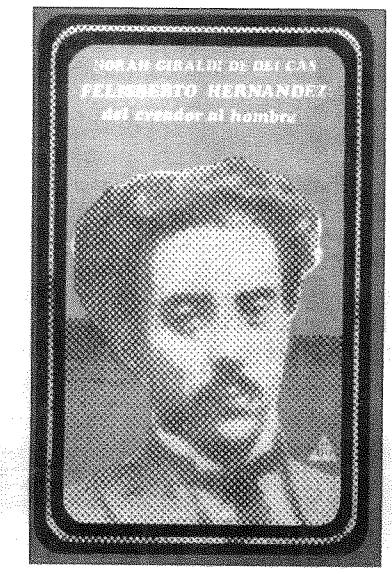
Breve guía crítica y biográfica

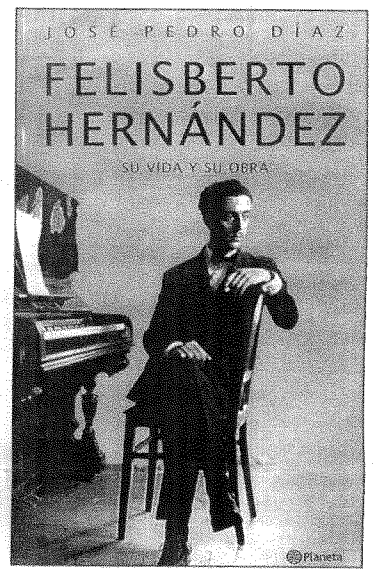
E. E. G.

NO EXISTE UNA BIOGRAFÍA en sentido estricto de Felisberto Hernández. La primera, **F.H. del creador al hombre** (Banda Oriental, 1975), compilada por Norah Giraldi de Dei Cas, es una cronología detallada que aprovecha el conocimiento directo de contemporáneos del autor. Resultó seminal: muchas veces se la toma como referencia sin citarla. Va acompañada por cartas muy bien elegidas a la familia y a su amigo Lorenzo Destoc. Tanto **F. H. una biografía literaria** de Washington Lockhart (Arca, 1991) como la zona biográfica de **F. H. Su vida y su obra** de José Pedro Díaz (Planeta, 2000) usan con demasiada frecuencia los datos biográficos convertidos en literatura por Felisberto como fuente. La primera aporta opiniones o enfoques originales sobre los climas culturales, y en parte da *testimonio personal directo* de Lockhart. La segunda tiene un momento excepcional en el capítulo dedicado a la gran decisión de cambiar el piano por la literatura ("Un proceso difícil: de pianista a escritor"); allí hace un uso adecuado y rendidor de cartas inéditas a Amalia Nieto, para reconstruir, con espesor vivencial y estético a la vez, un momento biográfico clave.

Un material paralelo de gran interés es **Felisberto Hernández y yo** de Paulina Medeiros (Biblioteca de Marcha, 1971; Libros del Astillero, 1982). Un largo prólogo y una sustanciosa selección de cartas de ambos enamorados permiten asistir a la progresiva incompatibilidad que terminó por alejarlos. Más breve es el aporte directo de Reina Reyes en **¿Otro Felisberto?** (con Ricardo Pallares, Imago, 1983). Por último Tomás Eloy Martínez recogió testimonios y datos en "Para que nadie olvide a F.H.", en el diario *La Opinión* de Buenos Aires. De escritura ágil, pone el ojo en el dato chocante y ejerce un tremendismo enjuiciador demasiado fácil respecto a la posición política de F. H. Está recogido en **Lugar común la muerte** (Monte Ávila, 1979; Planeta, 1998).

LOS CRÍTICOS. Uno de los primeros en elaborar material crítico sobre Felisberto fue José Pedro Díaz, que fue aprovechando su tarea de compilador de la obra completa. El tomo I de **El espectáculo imaginario** (Arca, 1991) recoge varios trabajos, sin editarlos, con lo que se producen varias repeticiones. Más ordenada es la región crítica del ya citado **F. H. Su vida y su obra.** En el terreno académico Ana María Barrenechea lo analizó en "Ex-centricidad, divergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández" (de 1976,





recogido en **Textos hispanoamericanos**, Monte Avila, 1978). **El espacio de la verdad. Práctica del texto en F. H.** de Roberto Echavarren (Sudamericana, 1981), lo ubica primero como autor fantástico, después usa herramientas lacanianas para analizar cuatro relatos, en especial "La casa inundada". Es interesante seguir su lectura con la de "Lo viejo y lo nuevo", donde Alberto Giordano discute los límites del método psicoanalítico allí empleado; está incluido en **La experiencia narrativa. Juan José Saer. F. H. Manuel Puig** (Beatriz Viterbo, 1992). En cuanto a su pertenencia al género fantástico, el trabajo más minucioso y claro es **El acomodador. Una lectura fantástica de F. H.** de Rosario Ferré (Fondo de Cultura Económica, 1986). Acompaña a Echavarren en elegir la definición moderna de fantástico de Tzvetan Todorov.

Un sitio aparte merece **F. H. ante la crítica actual** (Monte Avila, 431 págs. y un pliego iconográfico). Recoge las ponencias de un coloquio dirigido por Alain Sicard, y las discusiones posteriores, en cada caso. El enfoque es múltiple y su lectura estimulante. Participaron Jean L. Andreu, Gerardo Mario Goloboff, Gabriel Saad entre otros. Tanto Jaime Concha (que subraya el aspecto social) como Juan José Saer (que postula una probable lectura de Freud por parte de F.H.) son discutidos con intensidad después, en un tono dialogado y por momentos apasionado o irónico que alivia la densidad expositiva de las ponencias. En un apéndice se recogen precisiones bibliográficas y un par de cartas de F.H. a Jules Supervielle.

En la producción reciente destacan los aportes de Jorge Panessi, tanto en "F. H., un artista del hambre" (recogido en **Críticas**, Norma, 1998) como en **F. H.** (Beatriz Viterbo, 1993), donde enriquece notoriamente el concepto de "espectáculo" de J.P. Díaz con precisiones espaciales (la casa de los otros, el artista extraterritorial) o sobre la "carencia" como impulso estético. El libro de Norah Giraldi **F. H., musique et littérature** es comentado en este mismo especial.

Otros títulos: **F.H.: el discurso inundado** de Rocío Antúnez (Katún S.A. 1985), **F. H. y las lámparas que nadie encendió** de Ricardo Pallares (Inst. de Filosofía, Ciencias y Letras, 1980), **F. H. y la escritura de "lo otro"** de Francisco Lasarte (Ínsula, 1981), **Desde el fondo de un espejo: autobiografía y metaficción en tres relatos de F.H.** de Horacio Xaubert (Fund. Banco de Boston, Linardi y Risso, 1995).

DIARIOS, REVISTAS Y RECOPILACIONES. Dispersa y a veces difícil de encontrar, la recepción de los libros de F.H. en diarios y revistas fue inmediata, y a veces legendaria. Son famosos los muy erróneos brulotes de Emir Rodríguez Monegal, irredento polemista que a menudo "se pasaba al patio" (la persona civil del autor), en su fastidio ante aquel producto nuevo. Más mesurado, Carlos Martínez Moreno también fue negativo al principio, y también después hizo sucesivos cambios de marcha.

Entre los mejores análisis, polémico en un sentido distinto (discute con solidez la pretensión de que F.H. no era típicamente uruguayo) está el texto que escribió Angel Rama en el momento de su muerte, en el semanario *Marcha,* entre otros aportes varios, incluyendo el número sobre F. H. en los fascículos de **Capítulo Oriental** (Nº 29). La revista *Crisis* Nº 18 incluyó un extenso trabajo de Ida Vitale ("Tierra de la memoria, cielo de tiempo") y un buen material iconográfico. El crítico argentino Jorge B. Rivera, que estudió los vínculos de F. H. en Buenos Aires, incluyó un trabajo ("F.H.. Una escritura de vanguardia") en la **Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo I** dirigida por Pablo Rocca para Ediciones de la Banda Oriental. Con lujos de edición, la revista española *El paseante* Nº 4 publicó material visual comentado por Norah Giraldi, tradujo un texto de Ítalo Calvino, textos del propio F.H. y un trabajo de Carol Prunhuber. En *Hermes Criollo* Nº 3 se incluye un cálido y sobrio testimonio de Ricardo Prieto ("El pianista y el acomodador") y un minucioso recorrido de las críticas de Rodríguez Monegal y sus consecuencias: "F.H.: escritor maldito o poeta de la materia", de Claudio Paolini.

La revista *Escritura* de Caracas, difundió un número especial en 1982, coordinado por Angel Rama y Rafael Di Prisco. En Lille, Francia, la empeñosa Norah Giraldi coordinó la edición de las Actas del Coloquio Homenaje inernacional a F. H. para la revista *Río de la Plata* en 1999. La lista podría seguir y segúir, con un F. H. convertido hoy en figura clave de la literatura del siglo pasado. Es, desde luego, una lista incompleta. Se incluyen en recuadro aparte los trabajos publicados por este suplemento. ●

Felisberto Hernández en El País Cultural

Nº 192, p. 8: Rocca, Pablo. "Nadie pudo conocer a Felisberto" (reportaje a Reina Reyes).
Nº 203, p. 9: Appratto, Roberto. "Una hija demasiado devota".
Nº 207, p. 18: Rodríguez Monegal, Emir. "Felisberto en varios tiempos".
Nº 217, p. 8: Rama, Angel. "Burlón poeta de la materia".
Nº 235, p. 6: Encuentros: Serafín J. García y F. H.
Nº 258, p. 12: Cortázar, Julio. "Carta en mano".
Nº 264, p. 11: Berenguer, Amanda. "Felisberto entre nosotros".
Nº 281, p. 8: Rivera, Jorge B. "La peripecia porteña de F. H.".
Nº 321, p. 13: Courtoisie, Rafael. "Vida en la obra".
Nº 338, p. 14: Rocca, Pablo. "F. H. por dos".
Nº 423, p. 10: Gandolfo, Elvio E. "Recordar para sobrevivir".
Nº 581, p. 13: Rocca, Pablo. "Una suma de saberes". ●

TEXTOS

Un escritor que no se parece a nadie

Ítalo Calvino

LAS AVENTURAS DE UN pianista, en quien el sentido de lo cómico transfigura el amargor de una vida amasada con derrotas, son el primer apunte del que parten los cuentos del uruguayo Felisberto Hernández (1902-64). Basta con que se ponga a narrar las pequeñas miserias de una existencia transcurrida entre orquestinas de café en Montevideo y giras de conciertos por pueblitos provincianos del Río de la Plata para que en las páginas se acumulen *gags,* alucinaciones y metáforas en las que los objetos cobran vida como personas. Pero éste es sólo el punto de partida. Lo que desata la fantasía de Felisberto Hernández son las inesperadas invitaciones que abren al tímido pianista las puertas de misteriosas casas, de quintas solitarias donde moran personajes ricos y excéntricos, mujeres llenas de secretos y neurosis.

Un chalet apartado, el infalible piano, un caballero dulcemente maníaco o perverso, una doncella visionaria o sonámbula, una matrona que celebra obsesivamente sus infortunios amorosos; diríase que se han reunido aquí los ingredientes del cuento romántico a lo Hoffmann. Y ni siquiera falta la muñeca que parece enteramente una jovencita; aún más, en el cuento **Las Hortensias** hay todo un surtido de muñecas rivales de las mujeres de verdad (parientes de la "mujer de Gogol" de Landolfi) que un fabricante tentador construye para alimentar las fantasías de un extraño coleccionista y que desencadenan celos conyugales y turbios dramas. Pero cualquier referencia a una imaginación nórdica se disuelve al punto en la atmósfera de esas tardes en las que se sorbe lentamente mate sentado en un patio o se está en el café contemplando cómo un ñandú pasa entre las mesas. Felisberto Hernández es un escritor que no se parece a nadie: a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos, es un "francotirador" que desafía toda clasificación y todo marco, pero se presenta como inconfundible al abrir sus páginas. (...)

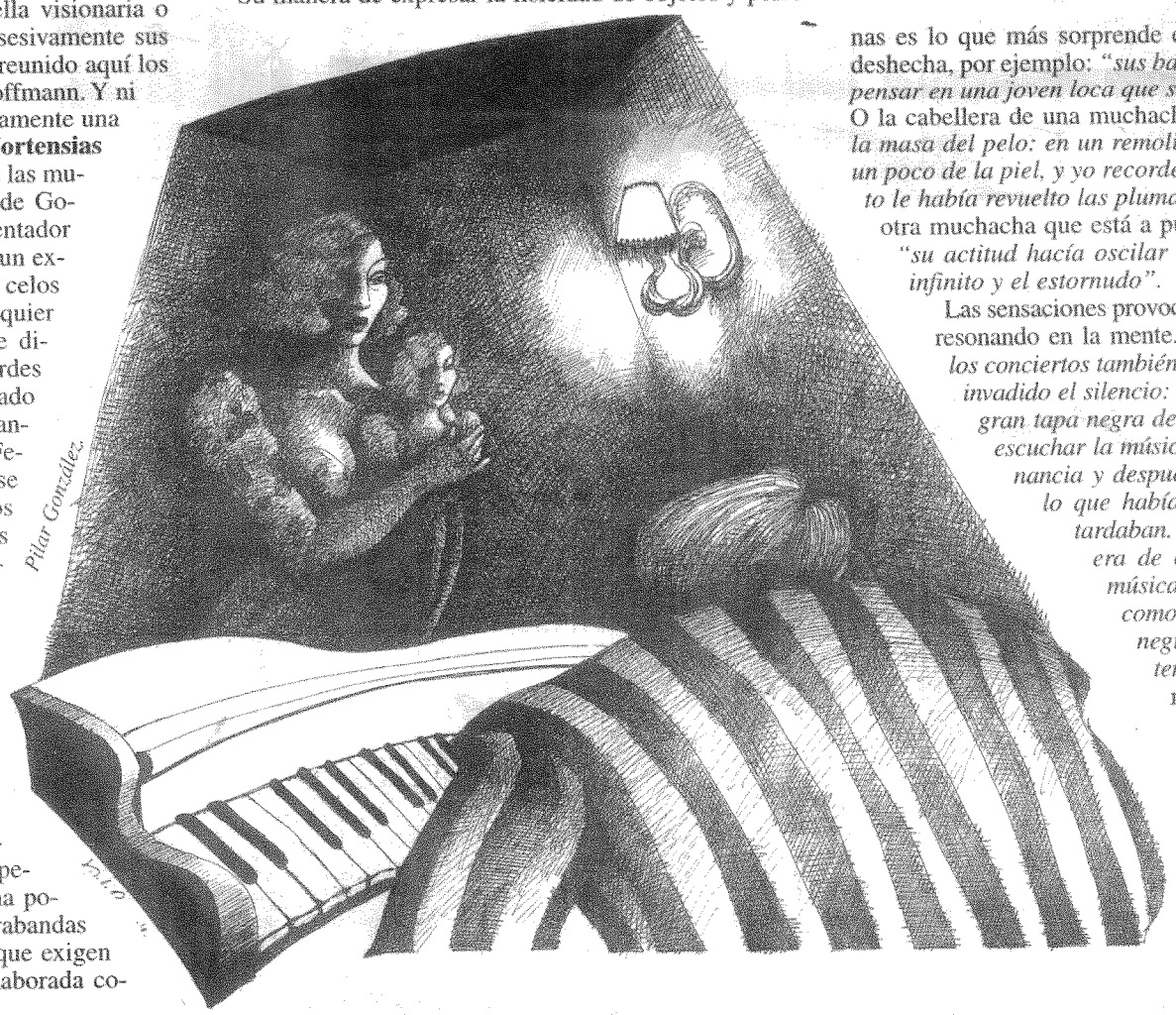
La asociación de ideas no es sólo el juego predilecto de los personajes de Felisberto, es la pasión dominante y declarada del autor, y es también el procedimiento con el que estos cuentos se van construyendo, enlazando un motivo con otro como en una composición musical. Y se diría que las experiencias más usuales de la vida cotidiana ponen en marcha las más imprevisibles zarabandas mentales, mientras caprichos y manías que exigen una complicada premeditación y una elaborada coreografía no aspiran sino a evocar olvidadas sensaciones elementales. Felisberto está persiguiendo siempre una analogía que ha aparecido por un instante en el rincón más a trasmano de sus circuitos cerebrales, una imagen que anuncia la correspondencia de otra imagen al cabo de unas cuantas páginas, un parangón incongruente que le sirve para captar una sensación muy concreta; y para alcanzarlos ha de aventurarse por paralelas lanzadas al vacío. De la tensión entre una imaginación muy precisa, que sabe siempre lo que quiere, y la palabra que a tientas le va a la zaga, nace una sugestión comparable con la de los cuadros de un pintor *naif.*

Con esto no pretendemos dar por buena, sin más, una clasificación de Felisberto como "escritor de domingo", autodidacta y al margen de modas, que probablemente no es exacta. Un surrealismo a su aire, un proustismo a su aire, un psicoanálisis a su aire debieron ser los puntos de referencia de su larga búsqueda de medios expresivos. (Y también él tuvo, como cualquier literato rioplatense que se respete, su buena estancia en París.) (...)

Su manera de expresar la fisicidad de objetos y personas es lo que más sorprende en su escritura. Una cama deshecha, por ejemplo: *"sus barras niqueladas me hacían pensar en una joven loca que se entregase a cualquiera".* O la cabellera de una muchacha: *"Ahora mostraba toda la masa del pelo: en un remolino de las ondas se le veía un poco de la piel, y yo recordé a una gallina que el viento le había revuelto las plumas y se le veía la carne".* U otra muchacha que está a punto de recitar una poesía: *"su actitud hacía oscilar mis pensamientos entre el infinito y el estornudo".*

Las sensaciones provocan ecos visuales que siguen resonando en la mente. *"El teatro donde yo daba los conciertos también tenía poca gente y lo había invadido el silencio: yo lo veía agrandarse en la gran tapa negra del piano. Al silencio le gusta escuchar la música; oía hasta la última resonancia y después se quedaba pensando en lo que había escuchado. Sus opiniones tardaban. Pero cuando el silencio ya era de confianza, intervenía en su música: pasaba entre los sonidos como un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones."* Una misteriosa correlación se establece entre la imagen de un piano y la de un gato negro; aquí es sólo metafórica, pero en otro cuento se materializa en un *gag* casi chaplinesco de un gato que cruza el escenario. ●

(Traducción de Esther Benítez)


Pilar González

El autor

ÍTALO CALVINO (1923-1985) es uno de los escritores europeos mayores del siglo XX. En buena medida es tan único como el propio Felisberto Hernández. Cultivó el cuento realista (en **El sendero de los nidos de araña**), la ciencia ficción (en **Las cosmicómicas**), la novela fantástica (en **El vizconde demediado** o en **El caballero inexistente**) y el experimento formal (en **Si una noche de invierno un viajero**, en los cuentos de **Tiempo cero**, o en **El castillo de los destinos cruzados**). Este texto sobre Felisberto Hernández fue crucial para la introducción de su obra en Italia, y reproducido por la revista española El paseante. ●

COORDINACION:
Homero Alsina Thevenet
László Erdélyi
Rosario Peyrou

SECRETARIA:
Andrea Raguso

CORRESPONSALES:
Elvio E. Gandolfo (Buenos Aires)
Ingrid Tempel (París)
Alfredo Fressia (San Pablo)

DISEÑO:
del Grupo Metro

EL PAIS CULTURAL

DEPARTAMENTO DE DISEÑO:
EDITOR
Ezequiel Pérez Medeiros

SUBEDITORA DE DISEÑO:
Noeli Seveso

DIRECCION DE IMPRESIONES:
José Lupinacci

Este es un suplemento del diario EL PAIS,
Plaza Cagancha 1168,
Montevideo, Teléfonos 9020115, 9023061,
9027724, Int. 281 al 285. Fax 9027723
Edición en Internet: www.diarioelpais.com
Dirección e-mail: cultural@elpais.com.uy
Depósito legal Nº 247 501
Suscripción semestral, vía aérea-30 dólares